مكتبة الدراسات الأدبية

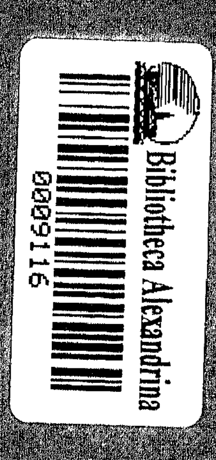
٨٧

شلى في الأدب العربي في مصر

جيهان صفوت رءوف



دار المعارف





شلى
فى
الأدب العربى فى مصر



مكتبة الدراسات الأدبية
٨٧

شلى في الأدب العربي في مصر

چيهان صفوت رءوف



دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج . م ع

الإهداء

إلى من غرسا فيَّ حب الثقافتين
العربية والإنجليزية ..
أقدم ثمرة هذا الحب
رسالة تضم الثقافتين .
إلى أبي وأمي .



شكر

فى قراءاتى كنت أجد الكتب والرسائل الجامعية تعبر عن الشكر لهذا أو لذلك ممن استعان بهم صاحب الكتاب أو الرسالة ورأيت أن أقتدى بهم .

وما أن هممت بالشكر حتى تبينت فداحة الدين الذى أتحمله . فما أكثر من تطوع بالإفادة ، ومن منح دون بخل منذ أول سؤال ، ومن تحمل تكاليف الاتصال دون انتظار لرد صنيع . فالشكر لهم كل الشكر جزاء صنيعهم ، وكفاء نفعهم ، ذكرت أسماءهم أو لم أذكرها ، هيئات وأفراداً .

وإن أجملت هذا الشكر وأبهمته فإنى لا أستطيع ذلك ولا أرضاه لنفسى عندما أتحدث عن أستاذتى والمشرفة على رسالتى الأستاذة الدكتورة سهير القلماوى . فقد رعت بحثى جنيناً فى بطن الغيب ، ووليداً يحبو نحو التمام ، وصبياً يافعاً يتقدم إلى موكب الحياة . جزاها الله عنى أجمل الجزاء : عمراً مديداً ، وصحة موفورة ، وسعادة متصلة .



تمهيد
الموضـــوع والمنهـــج

كل حركة تجديد فى الفن والأدب لابد أن ترتكز على دعامتين أساسيتين هما التراث والوافد الأجنبى . بل إن تطور هذه الحركة من نشوئها حتى اكتمالها ليس فى الحقيقة إلا تفاعلا ديناميًا بين التراث والوافد ، وخصائص هذا التطور تستمد وجودها وتميزها من حقيقة هذا التراث وطبيعته وحقيقة هذا الوافد وطبيعته .

لذلك قامت حركة تجديد الشعر العربى فى مصر فى فجر هذا القرن ، على هذه التفاعلات المتعددة الأشكال والطاقات التى قامت بين التراث وبين الوافد الغربى . ويختلف الأمر فى الشعر عنه فى أشكال الأدب الأخرى . فالأشكال الوافدة كالمسرح والرواية كان التفاعل بينها وبين التراث الفصيح والعامى ضئيلا وكان طغيان الوافد الغربى ضخمًا . ذلك أن ما هو تراث فى هذين الشكلين لا يعدو نماذج قليلة تدخل فى باب الشكل العالمى المعروف بشىء من التجاوز إن لم نقل التعسف . لذلك فإن دراسة تأثير المسرح الأوربى بعامة والفرنسى والإنجليزى بخاصة فى مسرحنا الحديث تجد أمامها من المادة وظروفها ما يتيح الوصول إلى نتائج ملموسة[1] . أما دراسة الشعر ، وهو شكل تضرب جذوره وأصالته فى قرون ماضية ، تجاوز الستة عشر ، فإن الأمر فيه يختلف . وذلك لأن الوافد الغربى يحتاج إلى أكثر من عامل مساعد لكى يكون أهلا للتفاعل مع التراث . وسنرى فيما يتعلق بمبدأ مجرد الترجمة كيف تعثر الأمر حينا حتى وصلنا إلى تقبلها ، ثم إلى الدعوة إليها كما فعلت جماعة « أبولو » ، فى مبادئها دعوة صريحة إلى الأخذ عن الشعر غير العربى ثم قطعت أشواطا فى ذلك حتى وصلت إلى نشر شعر بالإنجليزية لشعرائنا العرب[2] .

---

(١) مثل دراسة عطية أبو النجا : « المنابع الفرنسية للمسرح المصرى » من ١٨٧٠ - ١٩٣٩ وكوثر عبد السلام البحيرى : « أثر الأدب الفرنسى فى الرواية العربية » - كويك ١٩٨٠ .

(٢) نشرت لإبراهيم ناجى فى عدد ديسمبر سنة ١٩٣٤ قصيدة إنجليزية بعنوان « فى الزحام » .

وتأثير أدب فى أدب أو شعر فى شعر من موضوعات الأدب المقارن التى حظيت بالكثير من النماذج الجادة المؤدية إلى كثير من العوامل المساعدة على إجراء هذه الدراسات العسيرة . ولما كان الأدب المقارن فرعاً حديثاً من النقد الأدبى فقد لقى لحداثته الكثير من الصعوبات فى إرساء بعض القواعد الأساسية التى يمكن أن يتفق عليها . ففى مدرسة الأدب المقارن الفرنسية والمدرسة الألمانية كان الخلاف شديداً فى بداية الاهتمام بهذه الدراسات المقارنة . ثم انحسرت المدرسة الألمانية قليلا عن ميدان هذا الخلاف وورثت مكانتها المدرسة الأمريكية . والمدرسة الفرنسية ، لأسباب كثيرة أهمها سبقها فى الميدان وتفوقها فى رعاية موضوع الأدب المقارن وتمسكها بالعلمية فى الأبحاث الفنية — ميراثاً من الأنسيكلو بيديين و « ديدرو » وغير ذلك من ميراث علمى معروف فى الفلسفة الفرنسية والعلوم — تتمسك دائما بالاصول العلمية الدقيقة ما أمكن . فهى دائما أميل إلى التشدد ، بينما المدرستان اللتان اختلفتا معها ، وخاصة الأمريكية ، كانتا أميل إلى التسامح والتساهل . حتى اضطرت المدرسة الفرنسية آخر الأمر إلى التسليم ببعض التجاوز نظراً لما أسفرت عنه التجارب من نتائج التمسك الشديد بالأصول التى بشرت بها . إن مقارنة نص أدبى فى لغة وقومية ، بنص آخر فى لغة أخرى وقومية مختلفة بشرط أن يكون النص الثانى قد التقى على نحو ثابت تاريخياً بالنص الأول . أصبحت فى كثير من الأحيان تؤدى إلى دراسات أميل إلى التاريخ ، أو إلى علم النفس ، وكثيراً ماتقع فى عموميات بعيدة عن النقد الأدبى ، وعن دراسة النص دراسة مؤدية إلى الهدف من الدراسات المقارنة . ومادام الهدف هو التعمق بل التغلغل فى فهم الثقافات والفنون لمختلف الشعوب بطريقة عكسها أو تقابلها بعضها مع البعض فإن أى منهج يؤدى الى نتائج فى هذا الصدد سيحقق جزءاً من هذا الهدف الصعب .

وليس الخلاف بين هذه المدارس — عن طريق المناقشة فى المؤتمرات وحلقات الدرس وعلى صفحات الكتب والمجلات المتخصصة — هو الذى أوصل إلى هذه النتيجة ، وهى التوسع غير المشروط فى دراسة النصوص لا نصين ، أو الشعراء لا شاعرين ، مادمنا نتعامل مع أدبين مختلفين لغة وقومية ؛ وإنما صعوبات المقارنة نفسها هى التى كان لها القول الفصل فى الموضوع .

إن عملية التأثير والتأثر ، وهى لب الدراسة عملية معقدة جداً . فالناقد المعروف « رينيه ويلك » يرفض رفضا باتا عامل السببية فى هذه العملية . ويقرر أن ليس هناك عمل أدبى يتسبب

فى وجود عمل أدبى آخر كما يزعم الفرنسيون . إننا إذا بحثنا فى هذا الاتجاه فسندخل فى بحث يخرج بنا عن النص ، ولا نخرج إلا بتراكم ضخم من الأدلة على العلاقات الأدبية وخاصة فى مجال شيوع أعمال بعض الكتاب والوسطاء بين الدول من رحالة ومترجمين ودعاة[١] .

ولكى تحتفظ الدراسة بالطابع الأدبى لابد من تطابق الدراسة المقارنة مع الدراسة النقدية المعروفة المناهج لأى أدب ، مستقلة عن الحدود اللغوية أو العرقية أو السياسية . ولا يمكن أن تحدد المقارنات بطريقة واحدة . فلنا أن نستخدم الوصف والتشخيص والتفسير بقدر ما نستخدم المقارنة أو على قدم المساواة مع استخدام المقارنة . ولا يمكن أن تنغلق الدراسة على تلمس وقائع الاتصال التاريخية الواقعة بين نصين . وإزاء تطورات الدراسة عدّلت المدرسة الفرنسية نفسها من موقفها . وجاء جيل (اتيمبل Etiemble) مثلا مخالفًا لعمالقة الأدب المقارن من المدرسة الفرنسية (جويار Guyard) وبول فانتيجم (Paul Van Tieghem) وكاريه (Carré وغيرهم) لوضع مسألة إثبات التأثر فى المرتبة الثانية من الدراسة المقارنة المفتوحة المجالات لنصين مختلفى اللغة والقومية . وبذلك فتحنا من دائرة الاتصال الثنائى المباشر لتتسع للتحليل وللمقارنة المنهجية التفصيلية ، ولتفسير الظواهر الأدبية المختلفة بمعاونة المقارنة بين نصوص أو نصين لابد أن يكونا من أدبين مختلفين لغة وقومية لتؤدى عملية المقارنة دورها فى النقد المقارن ؛ لا للتقييم وإنما للتعرف على الأدب القومى تعرفا أدق من خلال مقابلته على ما يخالفه لغة وقومية .

وأكثر النقاد الدارسين فى مجال الأدب المقارن يجمعون الآن بين أساليب المدرسة الفرنسية وأساليب المدرسة الأمريكية ، ويصمّمون على أن الأدب المقارن ليس علما قائما بذاته وإنما هو فرع متخصص من الدراسات النقدية الأدبية[٢] .

وليس من الضرورى أن نعرض فى هذا التمهيد لتعقيدات البحث فى عملية التأثير والتأثر وإنما نشير بسرعة إلى دخول هذه العملية فى مجالين بالغى الصعوبة والخطورة . وهما عملية الإبداع نفسها وما يتداخل فيها من عوامل شخصية وبيئية وثقافية ومخزون واع وغير واع من التذكر ... إلخ ، ثم

---

(١) Wellek Rene the Name and Nature of comparative literature. U.S.A Yale University. 1971

(٢) Wisstein Ulrich. Comparative Literature and literary Theory U.S A. Indiana University Press 1973.

واسطة التأثر نفسها وخاصة إذا كانت عن طريق الوسطاء أى المترجمين وغيرهم . وهذا المجال الأخير أخذ يصبح مما يستعصى على أية عملية أو دراسة علمية . بل إنه يفرض علينا فرضاً الاحتياط ، ومجرد طرح الفروض وغير ذلك مما لا يمت إلى الدقة العلمية بصلة وثيقة . وهذا ما اضطرونا مثلا إلى اصطناعه ونحن نقدم نموذجاً من التفاعل ، ولا أقول التأثر ، بين الشاعر على محمود طه والشاعر شلى .

فإذا أضفنا حقائق كثيرة مثل أن الأدب لا يأخذ من الأدب الوافد إلا ما يلائمه ، أو مثل أن الشاعر الأصيل لابد أن يصبغ ما أخذ بعبقريته ، وغير ذلك من حقائق كثيرة وجدنا بالفعل أن الدراسة المقارنة ليست أمراً هينا . بل وجدنا أن كل موضوع يفرض بالطبيعة أسلوباً خاصا لبحثه . ويتلون هذا الأسلوب بشخصية الباحث ، وأعنى بذلك قدرته وثقافته وسعة اطلاعه وغير ذلك من مكونات لشخصيته الباحثة فى هذا الميدان . كما يتأثر بطبيعة الموضوع نفسه وخصائصه ومدى ما يمكن أن يعطى من مجالات للدراسة .

وفى أدبنا الحديث تضاف عوامل أخرى . إن شموخ التراث يجعلنا نحتاط دائماً فى إثبات الأخذ عن الوافد ، بدلا من تشخيصه على أنه التطور الطبيعى للعناصر الوراثية . وسنرى عرضاً مفسراً لهذا القول عندما نبحث أثر ، أو تفاعل ، قصيدة « إلى قبرة » مع تراثنا عند شعراتنا الذين التفتوا إليها . فقد ترجمت إحدى عشرة ترجمة واستوحاها الشعراء معترفين وغير معترفين مرات أخرى .

إلى جانب هذا نجد أن فكرة الأخذ قد دمغت بفكرة السرقات الأدبية المعروفة فى تاريخ نقدنا الأدبى ، عندما يراد الهجوم على شاعر كبير من خصومه . لذلك نجد من أقطاب شعرنا ونثرنا المحدثين من يستنكرون أن يُنسب إليهم الأخذ عن غيرهم . بل إننا سنرى كيف أن عملية الاتهام بالأخذ والدفاع عنها كانت من بواكير الالتفات إلى شعر شلى ، الذى أخذ عنه المازنى ولم يعترف واستنكر هذا منه شكرى ، مع أن كلا منهما أخذ الكثير وهو يدرى أو لا يدرى عن جيل الشعراء الرومانسيين الإنجليز الثانى . وقد قادت هذه المعركة إلى جانب آثارها الضخمة فى مسار حركة التجديد عند أقطاب مدرسة الديوان إلى ظاهرة غريبة فى أدبنا – هى الادعاء مخافة النقد – أو من باب التباهى بمعرفة الشعر الغربى .

ومع كل ما يحيط بالترجمة فى اللغات الأوربية من مشكلات فى الدراسة المقارنة ، وأهمها

إضافة عنصر ثالث فى العملية هو عنصر عبقرية المترجم وشخصيته ، نجد عندنا ضمور هذه المشكلة . إذ أننا لا نجد ترجمة مؤثرة فى شعرنا العربى إلى الحد الذى يدعونا إلى أن نطرق باب هذه المشكلة . فأكثر شعرائنا كان يستطيع الوصول إلى الأصل عن طريق مباشر لمعرفته اللغة الأجنبية ، أو لأنه عندما كان يتأثر بالترجمة – فى حالة جهله باللغة الأجنبية – كان يتأثر بالمضمون وفى خطوطه العريضة مثلما تأثر (مع جهل اللغة الأجنبية) الشابى التونسى والتيجانى السودانى ، والهمشرى المصرى بما كان يترجم من شعر فى مجلة أبولو . بل مثلما تأثر كثير من شعراء مصر بترجمات الشعر من اللغة الأخرى الأجنبية التى لا يعرفها الشاعر كتأثر شكرى ببودلير.

أما عدم دقة الترجمة ومحاولات أقلمة المعانى الأجنبية الغريبة والأفكار غير المعروفة للقارئ العربى فقد أدخلت على عنصر الترجمة فى دراستنا المقارنة الكثير من المشاق . لأننا حاولنا ما أمكن أن نقارن بين الأصل والترجمة من حيث الدقة خطأ أو صواباً حذفاً أو إضافة ... إلخ بغية تمهيد الميدان للدارسين إذا ما اتخذوا الترجمة بالذات موضوعاً أو عنصراً أساسيًا فى موضوع بحثهم .

والترجمة بعد كل هذا فى لغات أوربية تجد مجالات خصبة ورحبة لا نكاد نجدها فى دراستنا لتأثير أدب أديب أجنبى فى أدبنا المعاصر. إن فى هذه الآداب آثاراً عملاقة لمترجمين عباقرة . والأهم من ذلك أن هذه الآداب تتشارك فى كثير من أصل تراثها ، وفى جذور لغتها ، وفى تماثل تطورها الاجتماعى والنفسى والفنى وفى قرب صلاتها . والأخطر من هذا أنها تتشارك فى وقوفها على سلم حضارى واحد. لذلك نجد فى التشابه وعملية رصد الفروق الدقيقة داخل هذا التشابه مجالات واسعة توصل إلى نتائج مشجعة .[1] أما نحن فنفتقد كل هذا عندما ندرس أدبنا مقارنا بأدب أجنبى . اختلافات كبيرة فى أصول اللغة . وفى التراث ، وفى طبيعة التعبير ونوعه ، وفى التطور ، سرعته وتنوعه بل فى الوقوف على السلم الحضارى لا على درج مختلف فحسب وإنما على درج يتقبل شيئاً ليرفض أشياء ، للاختلاف الجوهرى فى الطبيعة النفسية والأساس العقائدى . وإذا كثر الاختلاف وقل التشابه فإن عملية المقارنة لا تؤدى إلى النتائج الواضحة إلا بمشقة مضاعفة ومع الحذر الشديد دائماً .

---

(١) انظر فى موضوعنا مثلا دراسة شلى وفرنسا التى قام بها هنرى بير سنة ١٩٣٥ .

Peyre, Henri, "Shelley et La France".
(Lyrisme Anglais et Fraflais). Vol. I Le Caire 1935

ولعل عامل الثقافة التى يتلقاها الشاعر وهى تبدأ عندهم منظمة معروفة ، وتكون عندنا شخصية عفوية لا تكاد تعتمد على التعليم العام إلا فى أقل القليل ، يجعل من السهل نوعاً ما التعرف على المنابع الثقافية والفكرية والمواقف الوجدانية عند شاعر إنجليزى مثلا مما لا نكاد نصل إليه مقارناً فى هذا الصدد بشاعر عربى .

ولا أفيض أكثر من ذلك فى صعاب هذه الدراسة عندنا فالسير فيها ينبئ ولا شك بوعورتها . ولكنها مع ذلك وفى نظرى ضرورية هامة . ذلك لأن أثر الشعر الأجنبى فى شعرنا وتفاعله مع تراثنا موضوع هام جداً للتعرف ، لا على شعرنا تعرفاً أوثق فحسب وإنما هو مفتاح إلى كثير من التعرف على خصائص فكرنا وشخصيتنا الحديثة . إن أخذ مظاهر التكنولوجيا يؤثر كثيراً فى فكرنا وفى قيمنا الموروثة ولكن أخذ الفن والأدب يؤثر فى وجداننا وفى نظرتنا إلى الحياة . إن كل هذا يتفاعل مع شخصيتنا العملية ولكن صلابة شخصيتنا تتضح فى أنها تتفاعل تفاعلا صحيا مع كل جديد لا ترفضه كليةً ولكنها لا تفرضه على نفسها إلا بعد صهره فى بوتقتها .

إننا فى دراستنا لشعرنا الحديث نذكر أننا تأثرنا بالشعر الغربى طوراً والإنجليزى طوراً آخر وبغيرهما من شعر ألمانى أو إيطالى أو إسبانى طوراً ثالثاً . ولكن ما هو هذا التأثر ؟ كيف تم وماذا أنتج ؟ والموضوع كما نرى أشمل من أن يؤخذ ككتلة واحدة هكذا . وإنما لابد من التدقيق فيه . لابد من أخذ جانب محدد من جوانبه . إن أكثر الدارسين جدية وصبراً وأوسعهم ثقافة لا يمكن أن يصل إلى نتائج واضحة إذا ما أخذ موضوعاً واسعاً مثل « التراث وأثر الشعر الإنجليزى والأمريكى فى الشعر الرومانسى العربى » الذى درسه « محمد عبد الحى »[١] حديثاً فى رسالة بالإنجليزية تقدم بها لنيل درجة الدكتوراه من جامعة أكسفورد سنة ١٩٧٣ . فلقد قام هذا الباحث بجهد عظيم وجمع مادة وفيرة ولكن اتساع رقعة الموضوع من حيث المؤثر (الشعر الإنجليزى والأمريكى) والمتأثر (الشعر الرومانسى العربى فى الأقطار العربية والمهجر أيضًا) قد أتعبه كثيراً ، وفوت عليه الوصول إلى نتائج محددة أو حتى استيفاء أى موضوع فرعى حقه من البحث ومع ذلك فللبحث قيمته .

---

(١) نسخة على الآلة الكاتبة بالإنجليزية سنة ١٩٧٣ ثم طبع ١٩٧٦ .

Tradition and English and American Influence in Arabic Romantic Poetry.
Ph. D Thesis, Oxford 1976.

ولكن دراساتنا المقارنة تسير فى طريق درس الجزئيات بعمق ويتجلى ذلك فى بعض الدراسات الجامعية خاصة فنجد مثلا رسالة عن أثر الثقافة الفرنسية فى أدب طه حسين التى قام بها الأب «كمال قلتة» كما نجد دراسة أعمق عند «سيزا قاسم» فى دراستها لتأثر نجيب محفوظ بالواقعية، مقيمة دراستها على ثلاثية نجيب محفوظ ليس غير، وعلى عنصر الزمان والمكان فى هذه الرواية خاصة.

وهذه الدراسة تطمع فى أن تكون إضافة فى هذا الميدان لتأكيد اتجاه التعمق فى الجزئيات قبل الوصول إلى النتائج الشاملة أو تقرير الظواهر العامة التى لا تكشف عن شىء يثرى بشكل أو بآخر دراسة الأدب المقارن فى نقدنا العربى الحديث.

* * *

لقد جاء ذكر شلى ضمن دراسات ممتازة عامة فى تاريخ شعرنا العربى أو المصرى الحديث مثلما نجد عند محمد مندور حيث يقارن فى أسطر بين شلى وعلى محمود طه، أو دراسات متخصصة نوعاً ما فى تيار شعرى كالرومانسية فى شعرنا الحديث مثلما نجد عند محمد عبد الحى فى رسالته التى ذكرناها. أو دراسات أكثر تخصصاً ولكنها ليست فى باب الأدب المقارن مثل دراسة عن على محمود طه قامت بها نازك الملائكة الشاعرة العراقية، أو دراسة الشاعر نفسه، على محمود طه بين شعراء مصر المعاصرين»[1]. حيث يتحدث الدارس عن ترجمة قصيدة واحدة لشلى هى «إلى قبرة» حديثا يغفل أن على محمود طه ترجم القصيدة ثلاث مرات. لا مرة واحدة. كما يقول مما دفعه إلى أن يقرر أن الشاعر لم يترجم إلا جسمها الميت لأنه لم يقرأ الترجمتين الأخريين. ويكفى أن نذكر أنه خصص سبع صفحات لا غير من دراسته للشعر الإنجليزى كله الذى ترجمه أو تأثر به على محمود طه. أو دراسات مقارنة فى الشعر المصرى الحديث تحدد زمنا واسعاً للشعر الآخذ «بالقرن العشرين حتى الحرب العالمية الثانية» ولا تحدد زمناً ولا تياراً للشعر الإنجليزى بل الأمريكى المأخوذ عنه كالدراسة التى تقدم بها «محمد سليمان أشرف» لنيل الدكتوراه من كلية دار العلوم سنة ١٩٧٠. فقد فتح فيها أبوابا كثيرة للدرس، وعرض لأكثر من عشرين شاعراً

---

(١) على محمود طه بين شعراء مصر المعاصرين – رسالة الدكتوراه المقدمة من سيد أحمد لجامعة عين شمس – سنة ١٩٥٤

إنجليزياً ، منهم شلى ، وشكسبير وهود وبيرنز وتينيسون وملتون وكيتس وبيرون ووردزورث ... وغيرهم كما عرض لموضوعات الأسلوب والتناول والخيال والصورة والموسيقى . والدراسة قيمة تدل على جهد كبير ولكن القدر القليل الذى جاء به عن شلى لم يلفته إلى بروز دور شلى فى هذا الميدان ولا إلى دور أى شاعر آخر ممن ذكرهم .

ولست أقف عند دراسات أخرى لأتتبع ذكر شلى هنا أو هناك وإنما يكفى أن يُقرر بعض الدارسين أن شلى قد ترجم له إلى العربية ترجمات كثيرة فهو ثانى شاعر بعد شكسبير يترجم له الكثير من الترجمات العربية . ويكفى أيضا هذه المنزلة العالية التى نظر بها إليه أدباؤنا . فإنهم يشيدون بجهاده فى سبيل تحرير روح الإنسان كما يشيدون بمثاليته وتعلقه بالمثل العليا .

فأحمد زكى أبو شادى عندما يقارن بين شلى من جهة ، وبيرون وكيتس من جهة أخرى ، يفضل شلى لأنه « يجاهد أن يحرّر نفسه من المادة ليصل إلى الأبد وإلى العنصر الروحى فى الحياة الإنسانية[1] وفى مقال آخر يقول « شلى روحى وبيرون وكيتس أرضى حسى مادى » وفى كتابه « مسرح الأدب » يصفه بأنه « شاعر الحب والطهارة الصوفية » . ومحمد حسين هيكل فى مقال له يقول عنه إنه « سعى وراء المثل الأعلى فهو البطل الأسمى الذى يعانى معاناة المثالى الشهيد ذى الفكر الراقى »[2] ويقول عنه « جمعة الطبال » فى مجلة الرسالة[3] « من شعر شلى ندرك المثل العليا المتسامية والكمال النفسى » . وأقوال نظمى خليل (الذى ترجم « الذود عن الشعر » (Defence of Poetry) كما ترجم كثيراً من قصائده) كثيرة حول هذه المعانى ، مكررة مرات فى كل مقدمة له للترجمة مثل قوله : إن « شلى يعبد المثل الأعلى ويؤمن بدين الشعر ولا يؤمن بأى شىء آخر » .

إلى جانب ما قاله عبد الرحمن شكرى والمازنى وغيرهما من أقوال فى هذا المعنى سيأتى ذكرها فى البحث ، نجد أن أدباء الجيل الثالث بعد جماعة أبو لو كانوا هم أيضا مفتونين بشلى . يقرر مصطفى بدوى أنه مثل أبناء جيله كان أثناء دراسته الثانوية مفتوناً بشلى . كما كرس لويس عوض باكورة أبحاثه وأهمها لشلى . فدرس أسطورة بروميثيوس وركز على بروميثيوس طليقا لشلى وترجم

---

(١) قطرة من يراع سنة ١٩٥٤ .

(٢) مقالات نشرها فى السياسة الأسبوعية سنة ١٩٢٩ ثم جمعها فى كتابه « تراجم مصرية وغربية » .

(٣) الرسالة ج ٤ العدد ١٥٤ سنة ١٩٣٦ ص ٩٨١

القصيدة على طولها ترجمة رائعة كما ترجم مطولة « أدونيس » لشلى فى رثاء كيتس ترجمة هى بدورها مثل فى الدقة والشاعرية .

ولم يكن هذا الاحتفاء بشلى هو وحده الذى قادنا إلى دراسته وإنما قادنا أيضاً عمق تأثيره فى أول حركة تجديد وأضخمها فى شعرنا وهى حركة جماعة الديوان ، لقد قامت المدرسة على التبشير بالخيال والوجدان واتخذت شعارها من قصيدة لشكرى يقلد فيها شلى ويترجم بالنص (دون اعتراف) فكرة من أهم أفكارها كما سنرى عند تحليلنا لترجمات قصيدة « إلى قبرة » . وضغط شلى على ملكة الخيال واعتبرها مصدر كل طاقة خيرة أو فاعلة مؤثرة فى الإنسان ، وتفضيله اللغة على سائر أدوات الفن ، وغير ذلك من آراء كان يملأ صدور شعراء مدرسة التجديد زهواً بدعوتهم وإيماناً بإمكان تحقيق ثورة حقة فى الشعر العربى ، وكل هذا قربه إلى شعرائنا . وما أكثر ما قال شلى من شعر جميل فى وصف مكانة الشاعر النبى (كما يقول) فى هذا الكون ، مما يطرب له شعراؤنا الذين يعانون من الإهمال والهجوم عليهم أحياناً .

إن مجموعة « الذخيرة الذهبية » التى كانت فعلا ذخيرة الشعر الرومانسى لشعرائنا الرومانسيين تحوى قصائد كثيرة العدد للشاعر وردزورث الذى ترجم له كثيرون من مترجمينا ولكن عدد ما ترجم لشلى من قصائد هذه المجموعة وحدها يفوق كثيراً ما ترجم لوردز ورث إذ يأتى كما أسلفنا مباشرة بعد شكسبير فى المرتبة . هذا مع ملاحظة أن مسرح شكسبير الشعرى كان يفرض مقرّرا على طلبة المدارس الثانوية وترجمته كانت بضاعة رائجة من هذه الناحية .

ومع قلة اطلاع شعرائنا على نقد الشعر الإنجليزى (حتى شكرى نفسه) فإن أقوال النقاد عن طموح شلى نحو المثل الإنسانية العليا وانطلاقه فى عوالم الخيال والطبيعة الحرة أو الفوضوية أحيانا قد تسربت إلى بعض ما قاله شعراؤنا فى كتاباتهم النقدية وخاصة فى تقديم دواوينهم أو كتبهم النقدية الداعية إلى الشعر الجديد : شعر الخيال والوجدان والحرية .

وهناك أيضاً من هذه العوامل الموضوعات المحببة عند شلى التى أخذت مكانتها عند شعرائنا بسبب تكرارها فى التراث أو طرافة التعرض لها فى الشعر الإنجليزى الرومانسى خاصة . مثل البحث فى الحب عن القرين أو« توأم النفس »[1] كما يقول شكرى . أو السعى وراء التكامل مع الحبيب

---

(١) « توأم النفس » قصيدة لشكرى فى ديوانه ص ٣٠٧ إلى ص ٣٠٩ .

فى كيان عُلوىّ واحد ، مما نجده عند شلى فى قصيدة « ابيسيشيديون » وغيرها من شعره ، ومما نجد صداه فى شعرنا الحديث مختلطاً مع طيف الحبيبة والروح أو النفس عند المتصوفة . كذلك هناك موضوعات الليل ، والطير ، وغير ذلك كثير مما سنعرض لبعضه عند عرضنا ترجمات شعر شلى أو عند الحديث عن استيحاء شعر شلى .

هذا وغيره دفعنى إلى أن أخصص بحثى فى الأدب المقارن من ناحية المأخوذ عنه بشلى لا غير ، وأن أبسط الرقعة من ناحية الأخذ على الشعراء المحدثين فى مصر ، محاولة أن أركز على شعراء قليلين بعينهم وعلى موضوعات فى الأخذ بعينها لأصل إلى نتائج محددة . ولا أعنى بكلمة نتائج قرارات إدانة أو دقة معالم وإنما أعنى تشابها وتقابلا . وكما أسلفت فإننى أحلل وأدرس وأفرض الفروض وألمح الآثار ، ملتزمة أن يكون ذلك فى إطار واسع من المقارنة بمعناها المفتوح .

* * *

عرضت فى القسم الأول من الدراسة إلى خصائص الرومانسية العالمية والإنجليزية بسبب مقام شاعرنا شلى منها ؛ وخصائص الرومانسية العربية فى مصر التى تأثرت بها . ثم عرّفت بالشاعر بإيجاز أحداث حياته والحديث عن آثاره وعن نظرية الشعر عنده ورأى النقاد فيه . وفى القسم الثانى تناولت صلة الشاعر بمصر والعرب والإسلام كما تبدو من أشعاره على الرغم من ضآلة هذه الصلة ، كما تناولت بواكير اتصال الأدباء العرب بشلى ، وبدء أخذهم عنه واستلهامهم إياه ، والمواقف المختلفة من ترجمة الشعر الغربى إلى اللغة العربية . وعالجت فى القسم الثالث ترجمة قصائد شلى إلى اللغة العربية فتحدثت عن المجلات والكتب التى أفسحت صدرها لهذه الترجمة وعن المترجمين الذين قاموا بها . وحللت القصائد المترجمة ووقفت وقفة طويلة عند أربع منها دارت حولها ترجمات متعددة . وخلصت من الترجمة إلى الحديث عن أثر شلى فى الرومانسيين المصريين واقفة وقفة خاصة عند الشاعر على محمود طه الذى اعتبرته ممثلا للجيل الثانى من الرومانسيين المصريين ومتأثراً بالطبيعة الإيطالية التى تأثر بها شلى ولمجموعة من الاعتبارات الأخرى .

وأخيراً ألحقت بالبحث ملاحق وفهارس أرجو أن تكون عوناً للباحثين فى موضوع الأدب المقارن .

١٢ صفر سنة ١٤٠١

١٩ ديسمبر سنة ١٩٨٠

القسم الأول

الرُّومَانسِيَّة وشِلى

الباب الأول : الرومانسية

الرومانسية العالمية والإنجليزية

الرومانسية العربية فى مصر

الباب الثانى : شِلى



الباب الأول

الرومانسية

الرومانسية العالمية والإنجليزية

حيث أن موضوع هذا البحث هو من الأدب المقارن الذى نفترض معه أساسا ان الشاعر والناقد الإنجليزى « بيرسى بيشى شلى » قد أثر فى بعض شعراء الرومانسية العرب ، وحيث أن البحث يحاول أن يلتمس كيف انتقل هذا الأثر من الأدب الرومانسى الأوربى إلى الأدب الرومانسى العربى عن طريق الترجمة بخاصة ، وأن يثبت وجوده فى أعمال بعض الشعراء الرومانسيين العرب لذلك كان لزاماً علينا أن نبدأ بدراسة أعمال هذا الشاعر ، شعرية كانت ام نثرية ، لتكوين صورة واضحة المعالم عن شعره بكل خصائصه . إذ لا يعقل أن نتحدث عن أثر دون دراسة كافية لصاحب هذا الأثر . وحيث أن فهم شيلى لا يتم الا بمعرفة أهم خصائص المدرسة الرومانسية الإنجليزية — التى هى جزء لا يتجزأ من المدرسة الرومانسية الأوربية — لذلك كان لزاماً علينا أن نبدأ بمقدمة عن الحركة الرومانسية الأوربية قبل أن ننتقل إلى دراسة الحركة الرومانسية الإنجليزية التى كان شلى أحد أقطابها بل أوضح معبر عنها .

لقد أجمع النقاد على أن تعريف الرومانسية هو ضرب من ضروب العبث لتعدد مظاهرها واتجاهاتها ، ولكن يمكننا أن نتعرف على اتجاهات نقدية معينة تعطى مؤشرات هامة . فبينما حاول البعض تعريف الومانسية على أساس مقارنتها بالكلاسية التى سبقتها حاول آخرون تعريف الرومانسية على أساس مقارنتها بالواقعية التى جاءت بعدها . ولكن هناك أيضاً تعريفات واسعة كما

جاءت تعريفات أخرى محددة ، وكلها لاتخدم قضية النقد الأدبي كثيراً . لذلك يمكننا تحديد الاتجهات النقدية فى محاولتنا تعريف الومانسية . ودراسة الحركة الرومانسية تبدأ بتتبع الجذور اللغوية لهذه الكلمة ، وكذلك يمكننا أن نعرض لعوامل نشأة الحركة ودراسة الفروق الجوهرية بين الكلاسية والرومانسية فى محاولة لتحديد جوهر الرومانسية . وبذلك نكون قد مهدنا لدراسة المدرسة الرومانسية الإنجليزية ثم المدرسة الرومانسية العربية فى مصر.

اتجاهات فى تعريف الرومانسية :

لكى ندرك صعوبة تعريف الرومانسية نذكر بعض التعريفات التى ذكرها بعض مشاهير النقاد والكتاب فى محاولة لتحديد للرومانسية لا يثير حوله الاعتراضات . وهذه تعريفات ضمنها الكاتب أرنست بيرنبوم (Ernest Bernbaum) كتابه « دليل الرومانسية » (١٩٤٩)[1] :

– الرومانسية هى العودة إلى الطبيعة « روسو » (Rousseau)الرومانسية هى حركة أدبية تبنت كل ما ترفضه الكلاسية « برونتيير» (Brunetiere).

– الفن الكلاسى هو ما يصور العالم المحدود بينما تصور الرومانسية اللا متناهى« هاينى » (Heine)

– الرومانسية ليست عكس الكلاسية ولكنها عكس الواقعية (Realism). هى انسحاب من عالم الخبرة الخارجية العامة إلى عالم الخبرة الداخلية . « أبركرومبى » (Abercrombie)

– الرومانسية هى التحررية فى الأدب(Liberalism) وهى مزج الخيال الغريب بكل ما هو تراجيدى أو متسام ، وهذا هو ما ترفضه الكلاسية ، إن الرومانسية هى حقيقة الحياة فى صورتها الكاملة . « فيكتور هوجو» (Victor Hugo).

– الرومانسية هى العودة إلى حياة العصور الوسطى وفكرها « هاينى » (Heine).

– يميل المزاج الكلاسى إلى دراسة الماضى ، أما المزاج الرومانسى فلا يهتم بالماضى « شيلنج » (Schelling).

– الرومانسية هى محاولة للهروب من عالم الواقع « ووتر هاوس » (Waterhouse).

– الرومانسية هى الاكتئاب العاطفى (Sentimental Melancholy) « فيلبس » (Phelps)

---

(١) Guide to the Romantic Movement.

- الرومانسية هى الذاتية، هى عشق كل ما هو مثير أو مفجر للصور الذهنية ؛ (Picturesque) وهى رد فعل معاكس لكل ما يسبقها مباشرة « فيلبس » (Phelps) .
- الرومانسية هى فن اليوم فى أى وقت ، والكلاسية هى فن اليوم السابق « ستندال » (Stendhal) .
- الرومانسية تخاطب العاطفة أكثر مما تخاطب العقل ، إنها تنبع من القلب لا من العقل « جورج ساند » (George Sand).
- الرومانسية تطور غير عادى للحساسية الخيالية (Imaginative sensibility) « هيرفورد » (Herford) .
- الرومانسية هى إضفاء الغرابة على الجمال « باتر » (Pater) .
- بينما يقدم الفنان الكلاسى الفكرة بطريقة مباشرة ودقة تمة قدر استطاعته ، يعتمد الفنان الرومانسى على الإيحاء والرمزية فى تقديم فكرته . « سيتسرى » (Saintsbury) .

وكل عام يمر يشهد مولد تعريفات أخرى للرومانسية ، فيرى البعض أن الرومانسية فى جوهرها هى طغيان الفن على الحياة[1] ، بينما يرى آخرون أنها مزيج من وجهة نظر معينة فى الخيال واتجاه معين نحو الطبيعة واستخدام معين للرموز . وهذا هو ما ذهب إليه الناقد رينيه ويليك (Réné Wellek) . وبينما حاول البعض تعريف الرومانسية على أساس التميز بينها وبين الكلاسية[2] ذهب البعض الآخر إلى تعريف الرومانسية على أنها عكس الواقعية[3] ، وهناك من يفصل بين الرومانسية فى حد ذاتها (Intrinsic) والرومانسية التاريخية (Historic) ، وهناك التعريفات التى قدمها مناصرو الرومانسية (Pro-Romantics) وتعريفات معارضيها (Anti-Romantics) ونستطيع أن نلاحظ أنه بينما جاءت بعض التعريفات شاملة (Inclusive) كتعريفات جيته وستندال على سبيل المثال ، جاءت بعض التعريفات ذات طبيعة محددة قاصرة (Restricted) مثل تعريفات باتر وفيلبس وبينما لا تخدم التعريفات الواسعة للرومانسية قضية النقد الأدبى كثيراً لاتساع المعنى الذى تدل عليه الكلمة ، بما لا يعطى كلمة « رومانسى » مفهوما محددا كمصطلح فى النقد

---

(١) "Tyranny of Art over Life" Isaiah Berlin
(٢) Romanticism vs Classicism
(٣) Romanticism vs. realism

الأدبي ، نجد أن التعريفات المحددة القاصرة تؤدى بالناقد الأدبي إلى محاولات عقيمة فى تحديد ما إذا كان شاعر أو قصصى رومانسياً أو غير رومانسى لضيق المعنى الذى تتضمنه هذه التعريفات . وتؤكد الناقدة ليليان فيرست (١٩٦٩) قصور التعريفات الواسعة والمحددة على السواء من حيث إن بعضها يعتبر صحيحا بالنسبة إلى أعمال معينة بينما لا يعتبر صحيحا بالنسبة إلى أعمال أخرى .

إن صعوبة الوصول إلى تعريف محدد للرومانسية يعود بالدرجة الأولى إلى طبيعة الحركة الرومانسية ذاتها ، فهى حركة فنية أدبية معقدة متعددة المظاهر والاتجاهات . ولذا فإنه من العبث محاولة صياغة تعريف محدد فى عبارة مقتضبة للرومانسية بعامة ومن الأفضل أن نحاول فهم الرومانسية على أنها مذهب أدبي من أخطر ما عرفته الحياة الأدبية العالمية ، سواء فى فلسفته العاطفية ومبادئه الإنسانية أم فى آثاره الأدبية والاجتماعية دون أن نحاول تعريفها تعريفاً دقيقاً .

الرومانسية عند الرومانسيين :

إن مشاكل تعريف الرومانسية والتضارب الناشئ من استخدام الاصطلاح الأدبي « رومانسى » فى القرن العشرين ترجع جذورها إلى أفكار الكثيرين من شعراء أوربا ومفكريها الرومانسيين فى القرنين السابقين .

وهناك ثلاث مدارس أوروبية رومانسية أقدمها المدرسة الألمانية . ويعتبر الأخوان فريد ريش (١٧٥٩ - ١٨٠٥) وأوجست شليجل (August Schlegel) (١٧٦٧ - ١٨٤٥) مؤسسى المدرسة الرومانسية الأولى فى ألمانيا[1] . ففريد ريش هو أول من قدم المصطلح « رومانسى » فى المحيط الأدبي ، وكتب ما يقرب من مائة وخمس وعشرين صفحة فى تعريف الرومانسية ولكنه لم يصل إلى معنى محدد لها . واستخدم فريد ريش المصطلح « بعدة معان » . وعلى الرغم من أنه يؤيد التضاد بين الرومانسى والكلاسى فإننا نجده يؤكد فى كتابه « حوار عن الشعر » أن الفن الرومانسى والفن الحديث فنان مختلفان . والفن الرومانسى عنده هو ما يتخذ من العاطفة مادة له يصوغها فى

---

(١) هناك جيلان من شعراء الرومانسية الألمان . عرف الجيل الأول باسم « الرومانسيين الأوائل (Fruhromantik) والجيل الثانى باسم « الرومانسيين فى أوجهم (Hochromantik) اشتهر الجيل الأول بشغفهم بالكتابات التجريدية الميتافيزيقية ، واهتم الجيل الثانى بالإنتاج الفنى فتركوا تراثاً عظيماً من الأشعار الغنائية .

قالب خيالى . وفى كتابه « تاريخ الأدب القديم والحديث[١] » يعتبر الرومانسية حركة مسيحية فى الأدب . أما أوجست شليجل فهو مفسر النظرية الرومانسية الألمانية . وفى محاضراته عن « الفن الدرامى والأدب[٢] » (١٨١٧) يستخدم المصطلح « رومانسى » للدلالة على روح الفن الحديث إذا ما قورنت بروح الفن القديم أو الفن الكلاسى .

أما الفرنسيون فهم أول من جعلوا من الرومانسية مدرسة أدبية لها أعلامها ودستورها . وفى فرنسا نجد أن كلمة « رومانسى » قد شحنت بمعان متعددة من خلال المناظرات الجمالية التى عمت فرنسا أوائل القرن التاسع عشر . وتعتبر مدام دى ستال أول من أشاع المفهوم الأدبى لكلمة « رومانسى » فى اللغة الفرنسية بعد زيارتها للأخوة شليجل فى ألمانيا وإصدارها كتابها عن ألمانيا[٣] . والرومانسية عندها مرتبطة بكل ما انتمى إلى العصور الوسطى والمسيحية وأدب الشمال . كذلك نجد هوجو (Hugo) وستندال (Stendhal) وغالبية جيلهم يؤكدون أهمية التضاد الأساسى بين الرومانسية والكلاسية . وهناك اختلافات فى تفسير الرومانسية داخل هذا الإطار ، فالرومانسية عند هوجو ترتبط بكل ما هو حر ومفجّر للصور الذهنية ، ويتميز بالجمال الغريب (Grotesque) ، والرومانسية عند ستندال ترتبط بكل ما هو حديث معاصر . فى كتابه « راسين وشكسبير »[٤] (١٨٢٨) يعرف الرومانسية بأنها الفن الأدبى الذى يراعى عادات زمانه ومعتقداته وهو لذلك يعتبر كل الكتاب العظام رومانسيين فى عصرهم . كذلك ارتبطت الرومانسية فى فرنسا بالتحررية الأدبية والتعبير عن العواطف الجياشة والحنين إلى الجمال الغريب وكل ما هو مسرف فى الخيال . وقد بلغت تعريفات الرومانسية فى فرنسا من التعدد وانعدام التحديد مبلغا جعل ألفريد دى موسيه يسخر منها جميعا فى مؤلفه « خطابات ديبويه وكوتونيه »[٥] التى نشرت فى مجلة العالمين من أواخر سنة ١٨٣٦ إلى سنة ١٨٣٧ .

وأما المدرسة الرومانسية الإنجليزية فلم تشغل بالها بمحاولة التعريف . فمن الثابت أن المصطلح

---

(١) Geschichte der Alten Und Meuen Literatur

(٢) Vorlesungen Uber Dramatische Kunst and Literatur

(٣) De L'Allemagne, Lodon 1813

(٤) Racine et Shakespeare

(٥) Revue des deux Mondes "Lettres de Dupuis et de Cotonet"

الأدبى « رومانسى » لم يرد على الإطلاق فى دفاع شلى عن الشعر ، ولا فى « السيرة الأدبية »[١] لكولبردج ولا فى مقدمة وردزورث لقصائده القصصية الغنائية[٢] وهى الوثائق الثلاث التى تشرح النظرية الرومانسية الإنجليزية فى الشعر ، إن استخدام المصطلح « رومانسى » لوصف الأدب الإنجليزى ، أوائل القرن التاسع عشر ظهر عند المتأخرين عن هذه الحقبة .

ولم ينظر الشعراء الرومانسيين الإنجليز ، سواء منهم الجيل الأول وردزورث وكولبردج وسذى ، أو الجيل الثانى بيرون وشلى وكيتس إلى الرومانسية نظرهم إلى مذهب فنى أدبى حتى فُرِضَ عَليهم نتيجة احتكاكهم الثقافى بالقارة الأوربية ، وهم بذلك لم يطلقوا على أنفسهم لقب الرومانسيين . يقول لويس عوض :

> فبيرون الشاعر الرومانسى . حين كتب رده على وليم لايل سنة ١٨٢١ يدافع عن التراث الكلاسى فى القرن الثامن عشر وذكر « أن شليجل ومدام دى ستال قد اجتهدا أن يردا الشعر إلى عنصرين لا ثالث لهما ، عنصر كلاسى وعنصر رومانسى ، ونحن نحصد اليوم ثمار ما زرعا » ، حين ذكر بيرون هذا لم تكن كلمة الرومانسية قد استوطنت فى إنجلترا أو أثارت فضول جميع الناس[٣] .

وفى محاولة لتحديد جوهر الرومانسية نقف عند الكلمة ذاتها ، إن كلمة « الرومانسية » ، من حيث تأصيل الكلمة مأخوذة عن أصل لاتينى وقد تطور معنى الكلمة عبر عدة عصور ، يذكر لويس عوض فى مجرى حديثه عن الرومانسية أن اللاتينية كانت لغة بلاد الفرنجة ولكن بانهيار الإمبراطورية الرومانية ظهرت لهجات منحطة عديدة فى شتى أنحاء أوروبا ، وخاصة فى إيطاليا وإسبانيا والبرتغال وفرنسا . ثم استقلت هذه اللهجات تدريجيا عن اللسان الأصلى وأصبحت كل منها تسمى « لنجوا رومانتيكا » أى اللسان المستعمل فى أى مصر من أمصار الإمبراطورية الرومانية وخاصة أوائل عصر النهضة الأوربية . وكان الأدب الذى كتب بهذه اللغة أدبا شعبيا لم يعترف به المثقفون . وكان الشعراء المتجولون فى العصور الوسطى كطوائف « التروبادور » فى فرنسا أهم من

---

(١) Biographia Literaria

(٢) Preface to the Lyrical Ballads

(٣) لويس عوض ، بروميثيوس طليقاً – سنة ١٩٤٧ ص ٣٣ .

استعمل العامية فى قريضهم . وقد ساد هذا الوضع أوربا إلى أوائل عصر النهضة ، حين وضعت أسس اللغات الأوربية الحديثة على يد أمثال دانتى فى إيطاليا ، وثر فانتس فى إسبانيا ، ورابليه فى فرنسا ، وتشوسر فى إنجلترا ، بما كتبوه من شعر أو نثر.

كان هذا الشعر العامى المكتوب باللنجوا رومانتيكا يتميز بالإسراف فى الخيال والإفراط فى المشاعر. ومن هنا اتخذت كلمة « رومانسى » معنى « خيالى » أوما يوحى بالبعد عن الواقع والإغراق فى الأوهام فبعدت بذلك عن معناه الأصلى وهو الأدب المكتوب بالعامية .

كان أول استخدام لكلمة « رومانسى » التى اشتقت منها كلمة « الرومانسية » فى اللغة الإنجليزية حوالى عام ١٦٥٤ ،وكان يقصد بها ما يشبه « القصة الرومانسية » (Romance) أى قصص الحب والفروسية المقترنة بالعصور الوسطى . وهى قصص تتميز بالعواطف الجياشة والإغراق فى الخيال والبعد عن الواقع ، أى بالصفات التى تتعارض مع وجهة نظر عقلانية متزنة فى الحياة . وهكذا نجد أن كلمة « رومانسى » فى القرن السابع عشر ترتبط بكل ما هو سخيف ووهمى . ثم زاد استعمال الكلمة انتشارًا فى القرن الثامن عشر بمعنى أفضل فى وصف الأماكن ، بقصد إضفاء إيحاءات الحزن الرقيق عليها ، فشاع بذلك استخدام كلمة « رومانسى » فى وصف العمائر والمناظر الجميلة ، وبذلك أصبحت كلمة رومانسى » تعنى شيئًا يأسر الخيال . وهكذا أصبحت كلمة « رومانسى » فى منتصف القرن الثامن عشر تعبر عن معنيين : معناها الأصلى المرتبط بقصص الحب والفروسية فى العصور الوسطى ، والمعنى الجديد المكتسب وهو ما يذكى الخيال والعاطفة .

وفى ألمانيا بدأت الكلمة تدل على المناظر الطبيعية ، أى بالمعنى الإنجليزى الجديد . وقد يكون هذا التحول راجعا إلى ترجمة قصيدة « الفصول » للشاعر الإنجليزى « طومسون » ومحاكاتها . وهكذا أصبحت الكلمة تدل على أدب متميز عن الأدب الكلاسى عندما استخدمها « فريدريش شليجل » الناقد الألمانى بهذا المعنى فى مجلة « الأثناوم » (١٧٩٨ — ١٨٠٠)[١] .

وتعتبر مدام دى ستال أول من أشاع المفهوم الأدبى لكلمة « رومانسى » فى اللغة الفرنسية بعد زيارتها للإخوة شليجل فى ألمانيا . لقد ميزت بين أدب الجنوب وأدب الشمال ، وتحدثت حديثاً

(١) عن ترجمة لمقال « الرومانتيكية » من موسوعة الأدب العالمى بكتاب « الرومانتيكية فى الأدب الإنجليزى » ترجمة عبد الوهاب محمد المسيرى ومحمد على زيد (١٩٦٤)

واضحًا عن الشعر الكلاسى والشعر الرومانسى فى كتابها «عن ألمانيا». والواقع أن استخدام كلمة «رومانسى» فى اللغة الإنجليزية للدلالة على اتجاهات أدبية متعارف عليها بالفعل يعزى بصفة أساسية إلى كتاب مدام دى ستال «عن ألمانيا» وإلى كتاب «الفن الدرامى والأدب» الذى ألفه أوجست شليجل ونشرت ترجمته الإنجليزية عام ١٨١٥.

* * *

كانت الحركة الرومانسية فى الأدب الأوربى وليدة تغيرات اجتماعية وسياسية وفلسفية وجمالية تبلورت ونضجت على فترة من الزمن. ولقد اصطلح على تسمية القرن الثامن عشر بفترة ما قبل الرومانسية. ومع أن شعراء الرومانسية قد عالجوا ما عالجه غيرهم من الشعراء فى كافة العصور من موضوعات، لكن أدبهم قد تميز بخصائص معينة لم تكن لتوجد لولا أنهم عاشوا أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر؛ أى فى عصر الثورة الصناعية والثورة الفرنسية. عصر التغيرات الاجتماعية فى أوربا كلها. تبدلت فيه الطبقات الاجتماعية تبدلا يتمثل فى نمو الطبقة البورجوازية وتطلعها إلى حقوقها السياسية والاجتماعية. فلقد أدى استخدام الآلة إلى تحويل اقتصاديات إنجلترا من اقتصاديات زراعية إلى اقتصاديات صناعية، فأدى ذلك إلى مولد البورجوازية الصناعية والتجارية، وكان لظهور الطبقة البورجوازية الجديدة أثره البالغ فى تغيير معالم هذا المجتمع بعد أن عانى هذا المجتمع فى العصور الوسطى من الإقطاعيين.

لقد تميزت البورجوازية بصفات محددة أكسبتها شخصية مستقلة كانت الفردية أهم سماتها، وكان هذا أمرا طبيعيا إذ أن معظم أفراد هذه الطبقة من العمال ارتقوا بفضل اجتهادهم الفردى واقتناعهم بأن الحفاظ على مبادئ هذه الطبقة الجديدة هو السبيل الوحيد للحفاظ على مكاسب البورجوازية، إن الأدب البورجوازى الصريح فى إنجلترا بدأ أوائل القرن الثامن عشر، ولعل قصة «روبنسون كروزو» (Robinson Crusoe) لديفو خير مثال على استخدام الأدب للتعبير عن الأفكار السياسية للبورجوازية فى كفاحها. إن شخصية روبنسون كروزو تجسد الفردية البورجوازية فى كفاحها من أجل حياة أفضل. إنها فردية عملية تواجه الحياة بإصرار على النجاح. وأدت الثورة الصناعية إلى تضخم البورجوازية التى نادت بالحرية والإخاء والمساواة للجميع فدعمت قضية الديمقراطية. لقد خرج من بين الطبقة البورجوازية فى أثناء فترة الثورة الصناعية كثير من المفكرين الأحرار أمثال روسو فى فرنسا، الذى كان لكتابه «العقد الاجتماعى» أثر بالغ فى تطور

الفكر الأوربي في النصف الثاني من القرن الثامن عشر ، و« ويليم جودوين » الذي أحدث كتابه « العدالة السياسية » في عام ١٧٩٣ أثراً كبيراً في تطور الفكر السياسي في إنجلترا ، و« توم بين » الذي وضع كتاب « حقوق الإنسان » في عام ١٧٩١ في إنجلترا .

اقترن انتصار الطبقة البورجوازية في القرن الثامن عشر على الطبقة الأرستقراطية بانهيار الأدب الكلاسي الذي كان بقاؤه مقترنا ببقاء الأرستقراطية :

« كان الأدب الكلاسيكي يعتمد على الطبقة الأرستقراطية التي كانت تعوله . وكان يعتقد أن العبقرية لا تقوم مقام نبل المولد . فهو سعيد لأنه يشغل مكانا متواضعا في بناء فسيح الرحاب ركناه الكنيسة والملكية[1] .

وكانت النتيجة الطبيعية لظهور كتّاب البورجوازية ظهور جمهور جديد من القراء ، فاتجه الأدب اتجاها جديداً ، وظهر أدب يعبر عن الآمال العامة لهذه الطبقة ويعلي لواء الفردية .

كذلك عمّت الأسفار والرحلات في القرن الثامن عشر . وكانت هذه الظاهرة نتيجة انتشار البورجوازية الأوربية بحثاً عن الأسواق الخارجية . وكان لهذا العامل في مرحلة ما قبل الرومانسية أهمية قصوى في دعم مبادئ الرومانسية الأوربية والقضاء على آخر قلاع الكلاسية . وأدت الأسفار والرحلات ، التي انتشرت في هذا القرن ، إلى موازنة العادات والمبادئ والفلسفات والديانات فدعمت بذلك مبدأ النسبية في الأدب والفن . لقد كانت العقلية الكلاسية تؤمن بأن المبادئ والأفكار عامة لا يختلف عليها الناس فأثبتت الأسفار والرحلات عكس ذلك . وإلى جانب توطيد الصلات الثقافية بين الدول الأوربية ، ساعدت الأسفار والرحلات ، بما أسفرت عنه من قصص من بلاد العالم النائية ، على إطلاق خيال الأدباء والقراء على السواء .

التغيرات السياسية في أوربا القرن الثامن عشر :

وكانت للثورة الفرنسية آثار عميقة في الأدب الرومانسي في أوربا كلها . فقد أدت إلى خلق أفكار جديدة في علاقة الأدب بالمجتمع . وأوحت الثورة الفرنسية باتجاهات ثورية كان لها صداها في أدب الرومانسيين . وكان شلي من الثائرين باسم الحرية في جميع صورها ، وكذلك كان بيرون .

---

(١) محمد غنيمي هلال الرومانتيكية ١٩٧١ ص ٢٢

وكانت لانتكاسة الثورة الفرنسية آثار كبيرة فى الرومانسية فى إنجلترا وألمانيا ، تسببت فى خلق الشعور الوطنى عند الرومانسيين وتوجههم إلى استيحاء تراثهم الوطنى والأدبى القديم .

لقد هدمت الثورة الفرنسية النظم السياسية والاجتماعية السابقة فعكس الأدب هذا التغيير الجذرى فى كيان المجتمع الأوربى . كما أدت الثورة السياسية إلى رفع لواء الحرية فى ميادين أخرى . لقد رفع الرومانسيين لواء حرية الفكر وحرية الفرد وحرية العاطفة وحرية التعبير الأدبى .

ولقد بلغت الكلاسية الأدبية ذروتها فى أوربا فى القرن السابع عشر وعلى الأخص فى فرنسا . وشغل أدباء أوربا منذ عصر النهضة ولقرنين من الزمان بتدعيم الكلاسية الأدبية ، أى الفن المستوحى من التراث الأغريقى والرومانى ، وهو ما أطلقت عليه مدام ستال اسم « أدب الجنوب » . وفى فرنسا شغل الأدباء بجمع قواعد التراث الكلاسى وتنظيمه الذى حظى بتأييد الملكية والكنيسة الكاثوليكية . وفى إنجلترا ذات الحكم البرلمانى والبروتستانتينية المرنة لم يظهر التمسك الشديد بالكلاسية كما كانت الحال فى فرنسا . لقد تميز الذوق الأدبى فى إنجلترا بالمرونة شأنه فى ذلك شأن النظام السياسى .

ومن العوامل التى ساعدت على دعم الكلاسية الأدبية فى أوربا فى مرحلة ماقبل الرومانسية التيارات الفلسفية التى سادت آنذاك وتبلورت فى الاعتقاد الجازم بقوة العقل . وكان هذا التيار الفلسفى العمود الفقرى للفكر الأوربى لأجيال ، حتى جاء الرومانسيون ليهدموا هذا المعتقد . وفى مجال الفنون ، كان مناصرو الكلاسية يحاولون إخضاع الفن للعقل ، فحاولوا أن يتميزوا بأن يدركوا الحقائق العالمية والقواعد الأساسية لعلم الجماليات (Aesthetics) فى شكلها النهائى فى محاولة لوضع القواعد الأساسية للإنشاء الأدبى .

ومن الطبيعى أن هذا المفهوم للفن ودور الفنان لم يكن ليصمد طويلا . لقد أوضح الناقد « رينيه ويليك » فى كتابه « تاريخ النقد الأدبى » أن الكلاسية الأدبية فيما قبل الرومانسية قد أعطت ثقلا زائداً للناحية العقلانية مما أدى إلى إهمال النواحى اللا عقلانية (Irrational) فى عملية الخلق الفنى و ولعل أكبر ضعف فى الكلاسية الأدبية كان إهمالها لمبدأ الإلهام ، ذلك الدافع الخلاق الذى يعمل من داخل الفنان . وأدى ذلك إلى الاعتقاد بأن الخيال ليس له سوى دور ثانوى فى عملية الخلق الفنى . واعتبر أنصار الكلاسية أن وظيفة الخيال زخرفية بحتة وأنه مجرد مستودع للصور الشعرية فهو ليس الباعث الرئيسى لقول الشعر . إن وجهة النظر العقلانية المتطرفة

هذه لم تعط لخيال الفنان المجال الحقيقى ، وكانت وجهة النظر هذه سبباً من أسباب تحطيم قلاع الكلاسية الأدبية فى القرن الثامن عشر.

لقد كان هدف حركة التنوير (Enlightenment)التى عمت أوربا أوائل القرن الثامن عشر إعادة تقييم التراث الكلاسى بكل قواعده ومبادئه بغية خلق نور جديد يهتدى به الفنان . واتسمت هذه الحركة بالاعتدال ومحاولة الوصول إلى حلول وسط فى المسائل الفنية المختلف عليها . وكان من نتيجة ذلك أن ظهرت فى عالم الفنون مفاهيم جمالية جديدة كمفاهيم العبقرية (Genius) والجمال (Beauty) والخيال (Phantasy) بل لقد اعتبرت هذه مفاهيم أساسية فى الفن والأدب .

ولقيت حركة التنوير تأييدا متحفظا فى إنجلترا . فنادى دريدن (Dryden) بتقويم العمل الفنى بمعايير جمالية إيجابية ، أى بتذوق النواحى الجمالية الكامنة فيه . وكان هذا بمثابة إعلان الحرب على الشكلية فى الأدب (Formalism) وبدء رفض بعض المبادئ الكلاسية الأساسية كالالتزام بالغاية الخلقية التعليمية للفن (Moralizing Didactism). وكان هذا اتجاهاً جديداً فى النقد الأدبى ، شجع عليه أن التراث الأدبى الإنجليزى الإليزابيثى قدم نماذج رائعة – كأعمال شكسبير – تخالف كلية النماذج الكلاسية التقليدية .

وفى ألمانيا حدث ما حدث فى إنجلترا على نطاق أوسع . لقد كان الإحساس بضآلة تراث الماضى سبباً أساسياً فى الترحيب بالأفكار الجديدة . وكان لهذا أثره فى سرعة تحطيم الكلاسية الأدبية فى ألمانيا على يد ليسنج Lessing الذى يعتبر تجسيداً حياً لحركة التنوير الفلسفية .

إن التساؤلات التى أثارتها حركة التنوير فى أوربا أدت إلى التحرر من قيود القواعد الكلاسية الجامدة وظهور اتجاهات جديدة . وبدأ الانحراف عن الذوق الكلاسى الذى لا يحس الجمال إلا إذا كان منظماً واضحاً بسيطاً معقولا لا خطأ فيه إلى الحنين للجمال الغريب الذى يخلقه الخيال .

التغيرات الجمالية فى أوربا فى القرن الثامن عشر :

وأدت التيارات الفلسفية الجديدة فى القرن الثامن عشر إلى ظهور مستويات جمالية جديدة تعرف بأنها ما قبل الرومانسية . وهى فى مجملها مجموعة من الاتجاهات والأفكار والأساليب الفنية التى ظهرت فى كتابات أدباء النصف الثانى من القرن الثامن عشر ، وتندرج تحت عنوان الحساسية ورهافة الشعور (sensibility) ، وهى تتميز بتلقائية التعبير وحريته . ولقد عكست القصة

الإنجليزية فى منتصف القرن الثامن عشر هذا الاتجاه نحو الحساسية والشعور فى أجلى صوره ، ولا سيما على يد ريتشاردسون(Richardson). ويبدا نفس الأثر فى أدب روسو الفرنسى وشيلر الألمانى . ونستطيع أن نلمس هذا التغيير فى المستويات الجمالية فى الموضوعات العاطفية التى انتشرت فى القصة العاطفية فى القرن الثامن عشر وفى مسارح أحداث هذه القصص . إن هذا الافتتان بكل ما هو غريب فى جماله مقترن بالنزعة القوطية فى عمائر هذا العصر . ويربط محمد غنيمى هلال (١٩٧١) بين الخواطر القاتمة التى يوحى بها هذا الفن القوطى وأفكار الموت والخلود فى شعر « القبور والليل » . وهذا الشعر وما عبر عنه من معان ترتبط بضآلة الحياة البشرية قد أدى إلى انتشار ظاهرة الميلانكوليا (Melancholy)أو النزوع إلى الحزن ، التى أصبحت فيما بعد من خصائص الرومانسية . ولقد دعمت هذا الاتجاه الرومانسى الجديد حركات دينية سادت فى هذا العصر تعلى قيمة روح الإنسان والدور الذى تلعبه فى دعم البصيرة الداخلية فى عزلته .

كذلك برزت فى أدب ما قبل الرومانسية ظاهرة نشدان كل ما هو طبيعى وتلقائى ، ليس فى مجال العواطف الداخلية فحسب بل فى مجال العالم الخارجى أيضاً . لقد بعد الكتاب عن حياة المدينة وشدت انتباههم بساطة الريف . إن نداء « العودة إلى الطبيعة » الذى أعلنه روسو كان مفهوماً جديداً للعالم الخارجى ، فبدأ الشعراء يلحظون الطبيعة بعين فاحصة ويصفون ما يلحظونه . وكان لقصيدة « الفصول » التى ألفها طومسون ونشرت بين عامى ١٧٢٦ و ١٧٣٠ ، بما فيها من ملاحظة مباشرة وعاطفة صادقة ، أثر كبير فى تحويل مجرى شعر الطبيعة .

وكان اكتشاف وليم شكسبير فى القارة الأوربية عنصراً هاماً مهد لظهور الرومانسية الأوربية . لقد انتبهت أوربا لفن شكسبير إثر حديث فولتير عنه فى رسائله الفلسفية ، وسرعان ما أعجب به أنصار التجديد لما فى مسرحياته من حرية فنية وتحليل رائع لفلسفة العواطف ودراسة عميقة لطبائع البشر . فاتخذه فيكتور هوجو قدوة له ومدحه « جيتى » واعتبره شاعر المصائر الإنسانية وأفضل من رسم النماذج البشرية على حساب الطبيعة .

وكذلك كان لاكتشاف الأدب القديم لدول شمال أوربا بما حواه من قصص البطولة أثر كبير فى التمهيد للرومانسية . ووجدت مدام دى ستال أن شعر الشمال يلائم عقلية الشعوب الحرة أكثر من شعر الجنوب ، شعر هوميروس .

الكلاسية والرومانسية :

فى محاولة تعريف الرومانسية يتجه النقاد إلى التمييز بينها وبين الكلاسية . فما هى الفروق بينهما ؟ لقد اقترنت الرومانسية الأوربية بالثورات وعاصرتها ، ودعت إلى الحرية وإلى حقوق الإنسان فأصبحت بذلك أهم حركة أدبية فى تاريخ الآداب الأوربية .

إن الأدب الكلاسى أدب عقلى يخضع العواطف والمشاعر لسلطان العقل . فإذا عالج المعانى العاطفية ، عالجها بهدوء لتخرج هادئة ليس بها جموح . والفنان الكلاسى يهتم بما هو عام مشترك بين الناس أكثر من اهتمامه بما هو فردى محض وهو بذلك يصغى لصوت المنطق والفكر . والفن الكلاسى مرآة يرى الفرد فيها أفكاره ، فهو فن يعالج الأفكار والإحساسات المشتركة بين الناس ، وللعقل فيه الكلمة الأولى . إنه أدب لا يقر الخيال والعواطف الجامحة التى تكسر قواعد المنطق والفكر السديد . إنه أدب يصفه الناقد « موريس بورا » فيقول :

> الشاعر الكلاسى هو مفسر لهذا الكون أكثر منه خالقا لعوالم جديدة ، وهو يبرز نواحى الجمال لما هو مألوف لدينا ويتجنب كل ما هو غير مألوف وخفى [١] .

أما الأدب الرومانسى فإنه يقدم العاطفة والشعور على العقل ، إنه أدب الإلهام ، أدب ذلك الصوت الذى ينبع من القلب ، والقلب صادق فهو موطن الشعور ومكان الضمير . يقول الناقد الفرنسى بوالو :

> فلتلبوا دائما نداء العقل ، ولتستمد منه وحده مؤلفاتكم كل ما لها من رونق وقيمة [٢] .

---

(١) موريس بورا الخيال الرومانسى سنة ١٩٥٠ ص ١

Boura M. The Romantic Imagination 1950 p.l.
"For them the poet is more an interpreter than a creator, more concerned with showing the attractions of what we already know than with expiditions Into the unfamiliar and unseen" . والترجمة للباحثة

(٢) ترجمة محمد غنيمى هلال فى كتابه الرومانتيكية سنة ١٩٧١ ص ٩ .

ويقول الفريد دى موسيه :

أول مسألة لى هى ألا ألقى بالا إلى العقل ... أقرع باب القلب ففيه وحده العبقرية ... وفيه الرحمة والعذاب والحب ...[١] .

والأدب الكلاسى أدب التقاليد والعادات للمجتمع الأوربى . وكانت للمجتمع الأوربى الأرستقراطى قيم ثابتة ، فساعد ذلك على إرساء دعائم هذا الأدب الذى احترم قيم المجتمع . إنه أدب مجتمع الكنيسة والنظام الملكى . أما الأدب الرومانسى فهو أدب الثورة . فالفنان الرومانسى حالم بطبعه ينشد ما يهديه إليه قلبه ، وهو بذلك لا يكترث بقيم المجتمع الثابتة ، لأنه ينشد مجتمعاً مثاليًا ، وهذا ما يجعله ثائراً على الاستبداد فى كل صوره .

وللأدب غاية خلقية عند الكلاسيين ، فالشعر يدعم الفضائل الدينية والاجتماعية ، والمسرح يستهجن الرذيلة ويروج للفضيلة ، وينتصر فيه الخير على الشر ، وإذا تضاربت العاطفة مع الواجب انتصر الواجب . لقد صور الكلاسيون العاطفة فى صورة تنفر منها إذا لم تخضع لصوت العقل والمنطق . أما الرومانسيون فقد مجدوا العاطفة ، وهى عندهم الطريق إلى الفضيلة ، فالعاطفة والشعور هما دعامة الإنسانية وطريق السمو بالروح . والسمو عند الرومانسيين الخلص هو نشدان عالم مثالى لا يستطيع الفنان أن يهتدى إليه إلا عن طريق العاطفة ، أما السمو عند الكلاسيين فهو انتصار الإرادة وسيادتها على العاطفة .

ومثل الأدب الكلاسى الأعلى فى عالم الماضى ، فى العصر الذهبى لآداب اليونان والرومان ، وهو فى جملته تقليد للتراث اليونانى والرومانى . أما الأدب الرومانسى فهو أدب متطور ينشد تغيير الحاضر من أجل مستقبل أفضل . والرومانسيون يؤمنون بالفرد بكل طاقاته وقدرته على دفع البشرية إلى الأمام ، وقد أتاح لهم إيمانهم بالفردية فرصة للتحرر من قيود التراث الإغريقى والرومانى وماكان يفرضه من قواعد .

وإذا كان الأدب الكلاسى أدبًا موضوعيًا فى جملته يتميز بالهدوء والاعتدال ، فإن الأدب الرومانسى أدب ذاتى أدب ثورة وتحرر ، أدب العاطفة والمشاعر ، وهذا يفسر لماذا أحس الرومانسيون جمال الطبيعة فهاموا بها وارتموا بين أحضانها يصفونها وصفاً دقيقاً .

---

(١) ترجمة محمد غنيمى هلال فى كتابه الرومانتيكية سنة ١٩٧١ ص ٩ .

الرومانسية اصطلاح شامل لعدد كبير من الاتجاهات نحو التغيير نشأت أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر، وهى اتجاهات متباينة فى أوقاتها وأماكنها ودعاماتها، وتتدرج من مجرد بحث عن نواح جديدة فى نطاق الإطار القديم للتقاليد إلى الثورة الصريحة على هذا الإطار نفسه.

لقد اقترنت الرومانسية بالخيال الجامح والبعد عن الواقع أول الأمر، ثم اقترنت بالقوطية والمسيحية. والرومانسية عند روسو هى الحرية الفردية المطلقة وهى عند جيتى الذاتية، والذاتية هى الاختبار الفردى. فالأدب الذاتى هو الذى ينبع من فكرة الكاتب الشخصية عن الحياة. فإذا عالج فنان ذاتى موضوع الحب فإنه يعالجه من زاوية تجربته الفردية وليس من زاوية التجربة الجماعية. والأدب الذاتى من الناحية الشكلية أدب أنشئ ليعبر عن الذات لا ليصور الحياة. فالذاتية فى الأدب هى نوع من الحرية. كذلك اعتبر ستندال أن الرومانسية هى الحرية الفنية، واتخذ هوجو موقفاً مماثلا.

واقترنت الرومانسية بعبادة الطبيعة، كان وردزورث يتجول بين مظاهر الطبيعة من جبال وأنهار وأزهار يستلهم معانى الألوهية، وعرف مذهبه باسم مذهب وحدة الوجود (Pantheism). وفى ألمانيا دعا «جيتى» الناس إلى أن يعيشوا داخل الكل حتى يتصلوا بالوجود الكلى. كذلك تجول شلى وبيرون بين بحيرات إيطاليا لفهم سر الوجود. لقد كانت الطبيعة بالنسبة لشعراء الرومانسية أكثر من مجرد شيء جميل يمدهم بالوحى. كانت بمثابة رياضة روحية هدفها الوصول إلى أن الله والكون شيء واحد لا ينفصلان.

واقترنت الرومانسية بالثورية السياسية مثلما اقترنت بالثورية الأدبية. وتأثر الرومانسيون بمبادئ الثورة الفرنسية فرفعوا جميعا لواء الحرية والإخاء والمساواة. لقد تعلموا الحرية على يد فلاسفة العصر من أمثال روسو وجودوين وتوم بين. ولم يكن شلى إلا واحدا من هؤلاء الثائرين للحرية فى جميع صورها وعدواً لدوداً للطغيان بكل صوره.

ودافع كتاب الحركة الرومانسية عن نظرية الإلهام فى الأدب. وعرف عن الرومانسيين العنف فى الإحساس والتعبير كما عرف عنهم حبهم للأسفار وللذات الغريبة، والضيق بالحياة، والنزوع إلى الحزن والتشاؤم إلى آخر الصفات التى قد توجد كلها عند بعض الرومانسيين ولا توجد كلها عند البعض الآخر. وهنا تكمن صعوبة تعريف الرومانسية تعريفا محدداً إذ اجتمعت فيها تيارات متناقضة كثيرة. فإذا قلنا أن الحركة الرومانسية كانت حركة مسيحية كاثوليكية، مستشهدين على

ذلك بأعمال شاتوبريان ويتحول بعض الرومانسيين كفريدريش شليجل إلى الكاثوليكية ، فماذا نقول عن الشاعر بيرون وتحرشه بالكنيسة ؟ وماذا نقول عن شعر كيتس ؟ وإن تكن الرومانسية قد أنجبت بيرون المتشائم وكيتس الذى تغنى بالموت ، فقد أنجبت شلى المتفائل بمستقبل البشرية وردزوورث الذى استمد من الطبيعة أفراحاً لا مثيل لها .

إن التيارات الأدبية المتناقضة داخل الحركة الرومانسية إنما نبعت من روح الفردية التى هى أكثر المواقف تمثيلا للرومانسية وإيضاحاً لها . إن روح الفردية هى التيار الأصلى لهذه الحركة الأدبية والفردية هى جوهر الرومانسية . يقول لويس عوض : [1]

الحركة الرومانسية هى التعبير الأدبى عن الحركة البورجوازية . والرومانسية هى روح الفردية . كل ما عدا ذلك تفاصيل لا علاقة لها بالجوهر .

وهذا فيما يبدو تبسيط للأمور وحكم عليها بشىء من الترمت النظرى .

الحركة الرومانسية الإنجليزية :

فى عام ١٧٩٨ نشر وردزوورث وكوليردج « القصائد القصصية الغنائية » (Lyrical Ballads) فاعتبر هذا العـــام بداية الحركة الرومانسية الإنجليزية وقد تضمنت هذه الحركة نظريات فى الخلق الفنى ومعايير جديدة فى علم الجمال والمثل العليا وفى طرق التعبير الأدبى تعتبر كلها عكس ما كان سائداً فى إنجلترا فى القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر.

كانت الحركة الرومانسية الإنجليزية امتداداً لأدب ما قبل الرومانسية وإن اختلفت عن أدب ما قبل الرومانسية فى نقطة واحدة بالغة الأهمية وهى إعلاء الحركة الرومانسية الإنجليزية لشأن الدور الأساسى الذى يلعبه الخيال فى عملية الخلق الفنى . وقد أوجز الناقد « موريس بورا » هذا الفارق الجوهرى بين أدب الرومانسية المحضة وأدب ما قبل الرومانسية فى إنجلترا فى أول جملة فى كتابه « الخيال الرومانسى » يقول :

« إذا رغبنا فى أن نميز خاصية واحدة تفرق بين شعراء الرومانسية الإنجليز

(١) لويس عوض مقدمة «بروميثيوس طليقاً» سنة ١٩٤٧ ص ٥٣ .

وشعراء إنجلترا فى القرن الثامن عشر لوجدنا هذه الخاصية فى اهتمام شعراء الرومانسية الإنجليز بالخيال اهتماما بالغا وفى وجهة نظرهم الخاصة فى الخيال [١] .

كان شعراء الرومانسية الإنجليز من المؤمنين بالفلسفة الذاتية التى قوامها أن الوجود وشكل العالم المرئى يعتمد كلية على رؤية خيال الفرد . إن ماقاله بليك من أننا نبصر من خلال عيوننا وليس بعيوننا هو خير معبر عن هذه الفلسفة الذاتية . لقد نظر هؤلاء الشعراء إلى هذا العالم المرئى بعين الخيال فنفذوا ببصيرتهم إلى عالم المثل ، فالخيال عندهم وسيلة إلى بلوغ عالم الحقيقة الأبدية . فلا غرو أن نجد أن مفهوم الخيال فكرة أساسية فى كتاب كوليردج « السيرة الأدبية » وكذلك فى دفاع شلى عن الشعر ، حيث يعرف الشعر بأنه « تعبير الخيال » . والشعر عند وردزورث هو نتاج الخيال والعاطفة . لقد كان شعراء الرومانسية الإنجليز من أشد المؤمنين بقوة الخيال الخلاقة ، وكذلك كان شعراء الرومانسية الألمان . وكان الرعيل الأخير من شعراء الرومانسية الفرنسيين كبودلير وشعراء الرمزية فى أواخر القرن التاسع عشر فى فرنسا .

* * *

يقول الناقد « رينيه ويليك » فى كتابه « تاريخ النقد الأدبى » أنه لم تكن هناك حركة رومانسية فى إنجلترا إذا ما قورنت ببلاد القارة الأوربية الأخرى وخاصة إذا اعتبرنا المصطلح « حركة أدبية » يعبر عن برنامج أدبى يتبعه أعضاء مدرسة ما ويلتزمون به التزاماً واعياً . إن قول رينيه مدح للرومانسية الإنجليزية ، ذلك لأن مصدر قوة الحركة الرومانسية الإنجليزية يعود فى المقام الأول إلى عدم وجود ترابط بين أصحابها . فقد كانت الفردية هى أميز ما يميزهم ، وكانت هى المصدر الأساسى لكل مافى الرومانسية الإنجليزية من تنوع (Variety) وقوة (Vigour) ونضارة (Freshness)، ويرى معظم النقاد أن اختلاف الحركة الرومانسية الإنجليزية عن مثيلاتها فى

---

(١) Bowra M. The Romantic Imagination 1950 p.1.
"If we wish to distinguish a single chraracteristic which differentiates the English Romantics from the poets of the eighteenth century, it is to be found in the importance which they attached to the imagination and in the special view which they held of it"

(والترجمة للباحثة) .

أوربا ، وخاصة فى ألمانيا وفرنسا ، يرجع أساساً إلى عدم وجود قضية عامة توحد بين الرومانسيين مثلما كان الحال فى فرنسا وألمانيا ، ففى فرنسا توحد الرومانسيون فى كفاح مرير لتدمير قلاع الكلاسية التى رسخت أقدامها فى فرنسا . وفى ألمانيا توحد الرومانسيون لخلق تراث أدبى قومى كانوا يفتقرون إليه . أما فى إنجلترا فقد نبعت الرومانسية وتطورت بتدرج ليس به تطرف . ولذا اكتسبت شخصية مستقلة وانصرف شعراؤها إلى نظم الشعر وإيجاد الشعر الرومانسى نفسه . ولما لم تكن لهم صحف أدبية أو برامج أدبية أو نظريات فلسفية كتلك التى شاعت فى أوربا فإن وجهات نظرهم فى الشعر كتبت بعد أن كانوا قد كتبوا معظم قصائدهم التى كانوا يشيرون إليها عند شرح وجهات نظرهم المسجلة . ولنا فى « المقدمة » لوردزورث و « السيرة الأدبية » لكوليردج و « دفاع عن الشعر » لشلى خير أمثلة على ذلك ، كذلك تعتبر هذه الوثائق النقدية الثلاث خير دليل على مدى تنوع الرومانسية الإنجليزية واتساعها . ومع أن هذه الوثائق الثلاث تعبر عن وجهات نظر فردية لكنها تشترك فى أربع نقاط جوهرية فى الرومانسية الإنجليزية : فكلها تعطى الشعر مكانة عالية بين الفنون ، وكلها تبدى اهتماماً باللغة الشعرية (Poetic Diction) ، وكلها تؤكد على أهمية الدور الذى يلعبه الخيال فى الخلق الفنى ، وكلها تركز على علاقة العالم المرئى بعالم المثل . إن الرومانسية الإنجليزية تتسع لواقعية وردزورث وتمسكه بعالم الطبيعة المرئى ، ومثالية شلى بفلسفته المتسامية الحالمة (Visionary Transcendentalism) لقد تركت الحركة الرومانســـية الإنجليزية كثيراً من الأفكار النقدية البناءة كما تركت ثروة من الشعر الملهم .

مفهوم الخيال عند الرومانسيين الإنجليز :

كان هناك اتفاق عام بين شعراء الرومانسية الإنجليز الخمسة العظام وهم بليك ووردزورث وكوليردج وشلى وكيتس على أن الخيال هو أساس هام من أسس النظرية الشعرية . وكان هذا الاهتمام بالخيال جزءاً من الإيمان بالذات البشرية السائد فى ذلك الوقت ، والخيال عندهم هو أكثر أنواع النشاط العقلى حيوية ، وهو مصدر الطاقة الروحية عند الإنسان ، وهو شىء إلهى تشحذه رؤية خاطفة وتحفزه فكرة جريئة . لقد اعتقدوا جميعا أن عالم الخيال هو عالم الخلود حيث توجد الحقائق الأزلية ، وأن ما نراه فى مرآة الطبيعة إن هو إلا مجرد انعكاس لعالم المثل ، والخيال عندهم ليس أهم صفة يتصف بها الشاعر فحسب بل هو الوسيلة الوحيدة لبلوغ عالم المثل أيضاً .

لم يمارس شعراء الرومانسية الإنجليز الخيال غاية فى حد ذاته أو وسيلة إلى الهروب من الحياة ، فالخيال عندهم وثيق الصلة بعالم الحقيقة إذ أنه وثيق الصلة بنوع خاص من البصيرة ، فالشاعر بخياله يرى ما لا يراه الإنسان العادى ، ويلخص الناقد موريس بورا موقف شعراء الرومانسية الإنجليز من قضية الخيال وعلاقته بالبصيرة فيقول :

« بصيرة توقظ الخيال وفى نفس الحركة تحفزه أثناء العمل على المزيد . هذا هو الفرض الذى على أساسه ألف الرومانسيون شعرهم . وهذا معناه أنه حينما تعمل ملكاتهم الخالقة فإنها تستلهم شعورهم بسحر الأشياء وغموضها فتقترب منها بنوع من البصيرة فريد ، فيشكلون اكتشافاتهم فى صور متخيلة [1] .

لقد استطاع شعراء الرومانسية الإنجليز أن يجمعوا بين الحقيقة والخيال لأنهم استخدموا بصيرتهم مصدراً للإلهام فى خلقهم الفنى . كانوا جميعا يرغبون فى تكشف الحقائق الأزلية وتفهمها للوصول إلى فهم أعمق لمعنى الحياة الإنسانية وإدراك لقيمتها . وكانوا جميعاً على اقتناع تام بأن العالم المرئى هو الأداة التى يستخدمها الشاعر لفهم حقيقة الحياة والوصول إلى عالم الخلد الذى صوروه فى شعر رائع باستخدام الخيال والبصيرة الملهمة . لقد استمد شعرهم قوته الفائقة من رغبتهم فى الوصول إلى حقائق الحياة المطلقة ومن نشوتهم الجارفة التى عبروا عنها فى لحظات اعتقدوا فيها أنهم وجدوا هذه الحقائق المطلقة . وكان هدفهم الأساسى هو نقل سر الكون إلى القارئ . وهم بذلك يخاطبون كيان الإنسان بكل مشاعره وإحساساته وملكاته الذهنية . إن القوى الفائقة التى رآها

---

(١) Boura, M. p.7 1950

"Insight both a wakes the imagination to work and is in turn sharpened by it when it is at work This is the assumption on which the Romantics wrote poetry. It means that, when their creative gifts are engaged, they are inspired by their sense of the mystery of things to probe it with a peculiar insight and to shape their discoveries into imaginative forms" .

(والترجمة للباحثة)

وردز ورث فى الطبيعة أو التى رآها شلى فى الحب قوى ضخمة لايستطيع القارئ فهمها إلا إذا نظر إليها بعين بصيرة الشاعر.

وكان عالم الحواس هو الأداة التى أطلقت قوى الخيال عندهم ، فقد تأملوا العالم المرئى بأعين فاحصة وحساسية مفرطة جعلتهم يفتتنون بمباهج الطبيعة فسيطرت على حواسهم وكيانهم . وعلى الرغم من أن شلى كان يعيش فى عالم الأفكار المثالية المحلقة (Soaring ideas)والمعنويات التى لايدركها العقل فى سهولة ، فقد نجح فى التعامل مع عالم المرئيات الذى اعتبره مرآة تعكس عالم الأفكار المجردة ، فهو لذلك يستحق التأمل . كانت الطبيعة مصدر إلهامهم ومنبع تلك اللحظات السعيدة التى نفذوا فيها ببصيرتهم إلى أسرار هذا الكون .

وقد اختلفت نظرتهم إلى الطبيعة . فكان بليك يمثل التطرف فى نظرته إلى العالم المرئى . واعتبر الطبيعة مصدراً يقتبس منه الشاعر رموزه ليفسر اللامرئى ، والشاعر يكون فى ذروة قوته الشعرية فى لحظات الرؤى وهى لحظات يترك فيها الشاعر العنان لخياله الخلاق فيكتشف جوهر الحقيقة التى تخفيها الأشياء المرئية :[1] .

« إن ترى عالما بأسره فى حبة الرمل . وسماء فى زهرة برية .
إن تمسك باللانهائى فى راحة كفك .
والأبدية كلها فى ساعة واحد » .

فالأشياء المرئية عنده هى الطريق إلى ما فوق الوجود المادى الذى يسمّيه « الخلود » ، وهو حالة روحية تحرر الشاعر فيخلق عوالم جديدة . والخيال عند بليك هو الرؤية الإلهية للنفس البشرية فى أجلى صورها .

أما كيتس فقد عشق عالم الطبيعة المرئى وشارك بليك اقتناعه أن الخيال قوة خلاقة تكشف جوهر الأشياء . واستخدم كيتس جمال الطبيعة ليشحذ خياله فيبلغ الحقيقة الأبدية ، واستخدم

---

(١) "Impalpable abstractions"
To see a world in a grain of sand
And a Heaven in a Wild Flower,
Hold infinity in the palm of your hand
And eternity in an hour,,
(Auguries of Innocence)

والترجمة للباحثة

كيتس حواسه من إبصار وشم لشحذ خياله والتسامى بكيانه إلى حالة روحية تقربه من جوهر الحقيقة . وعن قوة الخيال يقول كيتس :

دائما .. دع الخيال يهيم ،
فالسرور لايستقر أبداً .
الفرحة العذبة من لمسة تذوب .
كالفقاعات حين يرجمها المطر .
فلندع الخيال المجنح إذن يهيم
خلال الفكر الممتد إلى ماوراءه :
افتح باب سجن العقل على مصراعيه .
فيندفع الخيال ، ويحلق نحو السحاب .
إيه أيها الخيال العذب ! فكوا إساره .
إن ملذات الصيف يفسدها التداول ،
ومتعة الربيع تذوى كما تذوى أزاهيره ، [١]

وكرس كوليردج لموضوع الخيال بعض الفصول الشيقة فى كتابه « السيرة الأدبية » والشاعر عنده هو الذى يستخدم خياله ليضفى على هذا العالم روحاً وجمالا . والجمال عنده يعطى للحياة شكلا . ولعل قصيدته « اكتئاب » (Dejection) هى أفضل ماعبر به كوليردج عن مفهومه للخيال ، إن خيال الإنسان هو الذى يخلق كل ما هو جميل فى الطبيعة :

من الروح نفسها لابد أن يتفجر السناء
سحابة مضيئة تلف الأرض ، ومن الروح نفسها لابد
أن ينطلق الصوت المجلجل الذى يلد من نفسه
صوت كل الأنغام الجميلة بحياتها وبمواتها . [٢]

---

(١) الأبيات مترجمة فى كتاب « الرومانتيكية فى الأدب الإنجليزى » عن « مملكة الخيال » لكيتس ص ٢٢٨

(٢) "Ah! from the soul itself must issue forth =

إن ممارسة الخلق الفنى باستخدام الخيال هو الذى يعطى للوجود معنىً .

والخيال عند وردز ورث أهم هبة أنعم الله بها على الشاعر ، ولنا فى ترتيبه لأشعاره خير دليل على ذلك . إن ما أسماه وردزورث قصائد الخيال فى أعماله تحوى قصائد تجمع بين القوة الخلاقة وبصيرة « رؤيوية » خاصة . وهو يتفق مع كوليردج فى أن عملية الخلق الفنى كالخلق الالهى . والخلق الفنى يعتمد على بصيرة خاصة عمادها الخيال ، وهو يعرف الخيال فى « المقدمة » :

« إنه رسم آخر للسلطة المطلقة ولأصفى أنواع البصيرة . وهو العقل فى أبهى أحواله وأسماها »(١)

وعلى الرغم من أن اتجاه شلى العقلى كان يختلف عن اتجاه أقرانه فإن لشلى عنده خاصة جوهرية ، أعطته مكانة هامة فى نظريته عن الشعر ، وكان شلى على إدراك تام بطبيعة عمل الشاعر الخلاقة . وقد عبر عن وجهة نظره « بروميثيوس طليقا » حيث تتغنى الروح بالشاعر :

وهو من صبحه للمساء
يتأمل خيال الشمس يسطع فى أعماق الغدير ،
ويتأمل النحل الأصفر فى أزهار اللبلاب ،
فلا يميز شيئا مما يراه
ولا يأبه لشىء مما يحيط به .
بل تراه يصوغ من كل هذا
أطيافاً تنبض بالحياة .

A light, a glory, a fair luminous cloud
Enveloping the Earth-
And from the soul itself must there be sent
A sweet and potent voice, of its own birth,
Of all sweet sounds the life and element

(والترجمة للباحثة)

(١) Is but another name for absolute power
And clearest insight, amplitude of mind,
And reason in her most exalted mood
(The Prelude)

(والترجمة للباحثة)

أطيافاً أوفر حياة من الأحياء .
أطيافاً يسقيها من ضرع الخلود ! [١]

كان شلي يعتقد أن العقل لابد أن يرتبط بالخيال على نحو ما ، وأن وظيفة العقل الخاصة هى أن يحلل مايقدم إليه ، وأن يكون أداة للخيال الذى يستخدم ما حلله العقل ليخلق ما هو منسجم ومتناسق . فالشعر عند شلي – على حد قوله – تعبير الخيال ، لأن الشعر يوحد بين الأشياء المتباينة وينسقها بدلا من أن يفصل بينها بالتحليل . وهو بهذا يرى أن الخيال هو أعلى ملكات الإنسانية مرتبة ، ووظيفته أن يخلق أشكالا تكشف عن الحقيقة الأزلية .

لقد اتفق شعراء الرومانسية الإنجليز العظام على أن واجبهم كشعراء هو أن يستخدموا الخيال ليجدوا ذلك النظام المتسامى الأزلى (Transcendental order) الذى يفسر العالم المرئى. ويفسر لماذا تطرب قلوبنا عند تأمل الجمال ، ويفسر أيضاً الحقيقة وهى أن أثر الجمال فينا يعود إلى تلك القوة التى تحرك هذا الكون ، والحقيقة الأزلية عندهم هى بالضرورة شيء روحى ، وهكذا ضربوا مثلا مستقلا لمعتقد هيجل ، إن الروح هى الحقيقة الوحيدة [٢] . لقد كان شعراء الرومانسية الإنجليز ميتافيزيقيين (Metaphysicians) لما نادوا به من وحدة الوجود ولكن على خلاف الميتافيزيقيين المحترفين ، لأنهم وثقوا فى البصيرة وليس فى المنطق . لم يثقوا فى العقل التحليلى بل فى الروح الملهمة التى تعلو بطبيعتها فوق العقل والعواطف . وهم شعراء متدينون على طريقتهم بإحساسهم بقدسية الحقيقة الأزلية وبالخشوع الذى كان ينتابهم فى حضرتها .

إن الحركة الرومانسية الإنجليزية كانت محاولة مذهلة لاكتشاف عالم الروح عن طريق الروح المفردة ، ومظهراً خاصاً لذلك المعتقد الذى نادى به فلاسفة العصر وساسته من أن قيمة الفرد فى أنه فرد . إن هذه الرحلة إلى عالم المجهول التى قاموا بها فى إخلاص وإيمان كانت أبعد ماتكون عن كونها انغماساً ذاتيًا . لقد كان كل منهم على يقين من قدرته على اكتشاف شيء هام يصل إليه عن طريق الشعر . لقد أيقظوا خيال الإنسانية للحقيقة الكامنة وراء الأشياء المألوفة .

---

(١) لويس عوض « بروميثيوس طليقًا سنة ١٩٤٧ ص ١٢٤ .

(٢) Nothing is real but spirit.

الشعر الغنائى :

تعتبر القصيدة الغنائية أعظم إنجازات الحركة الرومانسية فى الأدب بعد القرن السادس عشر. فالقصائد الغنائية التى كتبها شعراء الرومانسية تتميز بحرية التعبير ومرونته ، وعنف الإحساس بدرجة يصعب وجود مثيل لها فى الحركات الأدبية الأخرى . وقد جاءت قصائدهم الغنائية فردية فى طابعها الأساسى ولذلك تتطلب تحليلا فرديًا . لقد كانت هناك قطعاً عوامل محددة فى القيمة الجمالية عند شعراء الرومانسية شجعت على تطور القصيدة الغنائية . ولعل أهم هذه العوامل هو المفهوم الجديد للخيال بأنه قوة خلاقة لها قدرة على تغيير صيغة الأشياء ، قدرة جوهرية لعملية الخلق الفنى . والقصيدة الغنائية هى أنسب المجالات الفنية لإظهار أثر الخيال عند الشاعر . لم يعد العالم المرئى يوصف بعين الجسد (Corporeal eye) ولكن – على حد قول بليك – بعين بصيرة الشاعر ، لقد اعتمد الرومانسيون على بصيرتهم الرؤيوية فى تعاملهم مع الطبيعة المرئية . ولكن هذا لايعنى أن شعراء الرومانسية كانوا فاقدى الصلة بعالم الواقع ، إذ يندر أن نجد شعراء ممن تذوقوا جمال العالم الطبيعى المرئى مثلما فعل وردزورث وكيتس ، لعل أميز مايميز شعراء الرومانسية الإنجليز هو إحساسهم بجمال الطبيعة المرئية ، وإحساسهم فى نفس الوقت بوجود العالم المثالى فى قلب هذا العالم الواقعى . لقد أدركوا جميعاً أن هذا العالم المرئى هو الطريق الوحيد إلى عالم المثالية والخلد . وكان نتيجة ذلك أن افتتنوا بالجمال المرئى والجمال الكامن فى هذا الجمال المرئى . ولعل أبسط مقارنة بين قصائد الخريف الغنائية عند كيتس (Ode to Autumn) وشلى (Autumn) ولامارتين (l'Automne) تدلنا على مصدر ذلك الإحساس الداخلى بما يرمز إليه الخريف عند كل منهم ، وهذه هو جوهر الرومانسية . لقد عالج الخريف كثيرٌ من الشعراء السابقين فى إنجلترا وأوربا ولكنهم ركزوا على مظاهره الخارجية . ونجد أن هذا الاتزان بين عالم الحقيقة المرئى وعالم الحقيقة الرؤيوى يختلف من شاعر إلى شاعر . فبينما توفر عند وردز ورث عنصر الملاحظة الواقعية توفرت عند كوليردج أولية الملاحظة الخيالية المتجلية فى «كبلاخان» و «كريستابل» و « الملاح الهرم » . وبغض النظر عن نوعية هذا الاتزان ، فقد كان هناك ذلك التوتر الأساسى بين عالم الواقع وعالم التسامى ، وهذا هو ما أعطى القصيدة الرومانسية الغنائية تلك الجاذبية السحرية التى انفردت بها .

وكان لإدراك الرومانسيين وجود عالم المثالية فى كل عنصر من عناصر الطبيعة أثر مباشر فى فهم

الشعرى ، لقد كانت إحدى المشاكل التى صادفتهم هى كيف يجعلون المثالى حقيقياً فى أعمالهم ؟ أى كيف يعبرون عن الشىء الداخلى التجريدى بواسطة أدوات خارجية ملموسة ؟ ولقد قدم أوجست شليجل الحل لهذه المشكلة عندما أكد أن عالم التسامى يمكن أن يصبح واضحاً فى ذهن القارئ باستخدام الرمزية ، أى الصور الشعرية والرموز . إن الصور الرمزية (Symbolical Images) تلعب دوراً جوهرياً فى الشعر الرومانسى كالأدوات المرئية الخارجية لإدراك الشاعر الداخلى الرؤيوى أو كما وصفها كوليردج بأنها : « مخارج للمخيلة الحية » . (The living educts of the imagination) ولذا نستطيع أن نؤكد أن وظيفة الصور البلاغية قد تغيرت تغيراً جذرياً فى شعر القرن الثامن عشر . فقد كانت مكانتها فى أنها صنعة زخرفية فعادت فى القصيدة الرومانسية إلى مكانتها الجوهرية فى الشعر حاملة فاعلية المعنى (Operative carrier of meaning) ولذا فإن الرومانسيين يستخدمون بصورة دائمة الصور الرمزية التى تتراوح بين الصور الشائعة الشفافة للقيثارة (Harp) كرمز للخلق الشعرى عند كوليردج وللنسيم العليل عند شلى ، وعند كوليردج ووردزورث وبيرون كرمز للنشاط الروحى . وبتركيزهم على الصورة الرمزية ابتدع الرومانسيون أسس الشعر الغنائى الحديث بما فيه من إيحاء ورمزية ، وأنتجوا فى ذلك المجال نماذج رائعة .

وبغض النظر عن المفهوم الجديد لطبيعة الخيال ودوره ، كان هناك عنصران آخران قادا إلى ازدهار القصيدة الغنائية الرومانسية . وقد بدءا فى فترة ماقبل الرومانسية (عبادة العاطفة والبحث عما هو طبيعى) : The cult of feeling and the quest for the natural واكتسبت هاتان الخاصيتان معنىً خاصًا فى القصيدة الغنائية فى الشعر الرومانسى . فنرى الرومانسيين يؤكدون على أهمية الإحساس الخاص الفردى . ولنا فى تعريف وردز ورث الشعر بأنه «تعبير عن تدفق تلقائى لمشاعر قوية » فى مقدمته لقصائده (Lyrical Ballads) دليل على ذلك ، وتجلى ذلك فى إحساس كيتس الفائق بالجمال ، وإحساس وردزورث بالعالم الخارجى ، ونجد هذه الصفة على أوضح ماتكون فى فرنسا حيث كُبحت العاطفة الخاصة لفترة طويلة بقيود الكلاسية العامة . ولذا جاء تأكيد الرومانسية الفرنسية على الذاتية رد فعل للمعتقد القديم . وفى ألمانيا سميت حركتهم بالعاصفة والاندفاع ولنا فى هذه التسمية دليل آخر .

ولقد كان البحث عن كل ماهو طبيعى عاملاً هاماً فى إعطاء القصيدة الغنائية الرومانسية

شكلها . وأثر ذلك فى مواضيع هذه القصائد ولغتها . نرى وردزورث يؤكد فى مقدمته على اختيار أحداث ومواقف من الحياة العامة ويتناولها بلغة الناس العاديين . وكان هناك اتفاق بين شعراء الرومانسية الإنجليز على مسألة لغة الناس هذه ، أى الحاجة إلى استخدام لغة الناس المألوفة بدلا من اللغة الشعرية الخاصة المنمّطة : (Stylized, peculiar poetic diction).

إن قوة الشعر الغنائى الرومانسى تكمن فى الجمع بين البساطة فيما يتعلق بالموضوع واللغة وبين الصور البلاغية الإيحائية (Suggestive Imagery) وقد اتخذ الألمان المتأخرون (High Romantics) من الأغانى الشعبية نماذج بنوا على أساسها شعرهم الجديد الذى أرادوه شعراً قومياً لهم .

الرومانسية العربية فى مصر

إذا كانت البلاد الأوربية تختلف فيما بينها فى تحديد مفهوم الرومانسية وترى أن لكل بلد حسب ظروفه ومراحل تطور الشعر فيه مفهوماً خاصًا للرومانسية . فإن هذا الاختلاف يشتد عند ما نتعرض لتحديد مفهوم الرومانسية العربية .

بل إننا نتساءل هل حقًّا يمكن أن نسمى حركتى التطوير الضخمتين : مدرسة الديوان ، وجماعة أبولو ، حركة رومانسية شاملة طورت الشعر العربى هذا التطور الضخم الذى بدأ قبل الحرب العالمية الأولى وامتد إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية ؟ بادئ ذى بدء لا نكاد نجد أحدا من شعراء هذه الفترة الكبار وصف نفسه بأنه شاعر رومانسى . بل إن المصطلح نفسه عندما يرد فى الأبحاث النقدية العلمية — ولعلها وحدها التى تتعرض لذكره — فإنه يرد إما للتعريف بالحركة فيغرق الدارس فى النقل والاقتباس وربما الإفادة من هذا الكم الضخم الذى كتب عن الرومانسية فى الغرب ، والذى لم يحظ بمثله أى مصطلح أدبى آخر بسبب كثرة الاختلاف حوله ، لأنه ما يزال مفهوماً غير محدد ، وإما يرد وقد فرض الدارس أننا مقتنعون سلفا بوجود هذه الحركة كحركة فى أدبنا ، فيتعرض للمجموعتين « الديوان » و « أبولو » تعرضا عامًّا تتردد فيه كلمة الرومانسية لينتقل بكل ثقله لدراسة الشعراء ، شاعراً شاعراً . ولعل هذا فى ذاته أسلوب مقبول إذا سلمنا بما يقوله الناقد « هنرى رماك »(Henry H. Remak) فى كتابه عن « الأدب المقارن » من أن طائفة كبيرة من النقاد تزعم أن هناك أنواعاً من الرومانسية بعدد ما هناك من شعراء ، وإن الفروق بين رومانسية بلد ورومانسية بلد آخر تطغى على أوجه الشبه .

والواقع أن الفروق بين حركتى التجديد فى أدبنا وبين الحركة الرومانسية الغربية ككل فروق ضخمة ، ولكن أوجه الشبه أيضاً كثيرة وهو مانحاول تلمسه فى هذه المقدمة القصيرة .

ولعل أهم فرق بيننا وبينهم يتجلى فى موضوع التراث وموقف الرومانسية منه . فعندهم « دكت الرومانسية قلاع الكلاسية » كما يقولون فانتهى عصرها . أما عندنا فما زال الشعر العمودى أو التراثى يعيش قويا معافى ، بقوافيه المكررة وعروضه الثابت ، بل بصوره وأخيلته وأحياناً بمعانيه . ومعنى

أنه يعيش أنه ما يزال يؤلف ويتذوق ويؤثر فى المجتمع . لقد نادت حركة التجديد الأولى وحركة شعراء أبولو كلتاهما بعظمة الشعر الجاهلى القديم وأنه إلى اليوم مثال يحتذى بل إن « محمد مندور » يجعله على قمة أفضل الشعر العالمى صدق عاطفة وجمال صورة وسحر موسيقى . بل إنه يعيب على شعراء مدرسة الديوان أنهم اقتصروا على الاطلاع على الشعر العباسى ولم يرجعوا إلى الشعر الجاهلى الأقدم وهو الذى قلده العباسيون ، وبذلك أيضاً قال شاعر هذه المدرسة نفسها « عبد الرحمن شكرى » : « وإذا نظرت فى الشعر العربى وجدت أن شعراء الجاهلية وصدر الإسلام كانوا أصدق عاطفة ممن أتوا بعدهم » . ولذلك عندما اتجهت حركة التجديد الأولى فسمت شعرها « الشعر الجديد » والشعر السابق عليها « الشعر البالى » لم ينصب هذا الوصف إلا على شعر شعراء الإحياء وشعر شوقى وحافظ أساساً . أما الشعر الكلاسى القديم فلم يهاجم . وعندما أنكر قوم فى حماسة دعوتهم على شعرائنا العظام تقليد الشعر القديم نادوا بأنهم يصفون مالا يجدون فى حياتهم ، وكان أجدادنا يصفون ماهو موجود عندهم ، فما معنى التعلق بوصف ناقة ونحن نركب سيارة وقطاراً ؛ أى أنهم هاجموا التقليد فى مفردات الصورة ولم يهاجموا الأسلوب كله ولا موقف الشاعر من واقعه . يقول نجيب هاشم فى مجلة المقتطف سنة ١٩٠٢ فى مجال المقارنة بين ما وصل إليه شعرنا والشعر الغربى :

« شعراؤنا يصفون أماكن لم يروها .. ما أخلق الشاعر الشامى أن يسدل حجب النسيان على « وجرة » و « العذيب » وعنده عيون لبنان وينابيعه الشهيرة »[1] .

إن الهجوم كله كان على الشعر السابق عليهم مباشرة لا على الشعر القديم وهم فى ذلك يشبهون نوعاً من شعراء الرومانسية الإنجليزية .

ونأتى إلى موضوع اللغة (الذى يحتاج بلا جدال إلى دراسة خاصة) لنقرر دون تعمق فى الموضوع أن لغة الشعراء المجددين ، وحتى لغة شعراء أبولو أو صياغتهم ، فى صورها أو مفرداتها جذريا عن لغة الجاهليين أو صياغتهم . وكان إلى جانب المجددين (الذين لم يوجد بينهم مسرف فى التجديد) من يقف كالشرطى يحمى اللغة ويدافع عن بقائها على ما هى عليه . إنها لغة الوحى . لغة القرآن الكريم ، الذى هو معجزة فى فنية التعبير . وسواء أقدس الشاعر القرآن الكريم بتعابيره أم

---

(١) المقتطف سنة ١٩٠٢ ص ٢٤ – ٢٦

كان له دين آخر ، فهو يسمع القرآن الكريم كل يوم حوله . لا مناص إذن من التجديد فى احتياط وبمقدار ، ولكنه مقدار يسمح بالكثير من الأخذ والإفادة من الشعر الغربى . يقول الرافعى فى كتابه « تحت راية القرآن » مفسراً للمعركة بين القديم والجديد « العلة الحقيقية لاترجع إلى مذهب قديم أو جديد ، بل إلى ضعف فى لغة وقوة فى أخرى . إن صاحب المذهب الجديد أخذ بالحزم فى واحدة ، وبالتضييع فى الثانية ، وأكثر من الإقبال على شيء دون آخر فتعلق به ، وحسنت نيته فيه ، واستمكنت فصارت إلى نوع من العصبية إلى الأدب الأجنبى وأهله »[1] .

بل إن الذين تصدوا لرد تيار التأثر بالغرب خوفاً على اللغة وقفوا أمام تيار ترجمة الشعر الغربى يذودون عن الشعر العربى حتّى لاتفسد لغته من الشعر المترجم كما سنرى عندما نتعرض لصعوبة تقبل فكرة الترجمة للشعر الغربى مما أخر صدورها زمناً طويلاً . ولذلك نجد أن شعراء التجديد يركزون على حالة الشعر قبل عصرهم وإبانه باحثين عن كل مافيه من عيوب ليفضحوا شعراءه .

ولكن هذا الشعر التراثى يمتاز بغنائية فريدة خصبة استطاعت بما لها من خصائص متشابهة مع الرومانسية أن تستوعب عناصر الرومانسية الوافدة وأن تستفيد من شعر الرومانسيين الإنجليز والفرنسيين لتطور الشعر العربى دون المساس بكل ما هو جوهرى فيه . ولما زحف التغيير نحو نبذ البحور العروضية لم يستطع أن يغير التفعيلة ؛ ولكن لما زحف التغيير نحو نبذ القافية استطاع ذلك لأن القدامى كانوا قبل ذلك قد نوعوا فى الموشحات وغيرها ، وما أباحه القدامى مقبول .

وإذا تأملنا حركة التجديد من حيث تاريخها وإنجازاتها نقف أمام هذه الظاهرة التى تؤيد كلامنا . فقد عزم العقاد والمازنى بعد أن بشرا طويلاً بشعر جديد مثل شعر عبد الرحمن شكرى (قبل أن ينفصل عنهما) على إصدار كتاب « الديوان » الذى سُمِّيَتْ به المدرسة (وهى لم تُسَم نفسها إلا مدرسة الشعر الجديد) عزماً على تأليف عشرة أجزاء . ولم يصدر منها إلا جزآن أعيد طبعهما خلال شهرين . وهذا حدث نادر آنذاك فى شأن ذيوع الكتاب . وإذا بحثنا عن السبب ، ولم يحاول الدارسون قبلنا بحث هذا ، فإننا نرجح أن ما خططاه للكتاب كان حتماً سيؤدى إلى التوقف . فقد خططا أن يبدآ بتحطيم الأصنام (شوقى وحافظ) ثم يضعا القواعد التى « ستكون كالمسبار » و « كالميزان لأقدارها » على حد تعبيرهما أى ما سيوزن به الشعر الجديد . ولكن تحطيم

---

(١) تحت راية القرآن ص ١٠ .

الأصنام (أى دك قلاع الكلاسية) لم يكن أمراً سهلاً فى ظل توقيرنا للشعر القديم . يضاف إلى ذلك طبعاً أن شعراء الديوان الثلاثة لم يكن فيهم من يرق إلى شوق فى شاعريته . كان تحطيم الأصنام شاقًّا بل مستحيلاً لذلك سرعان ما أحسا الفشل وسرعان ماتوقف الاستمرار فى تنفيذ خطة كتاب الديوان ، وإن كان كل منهما لم يتوقف فى شعره ونقده عن الهجوم على « الشعر البالى » كما كانوا يسمون شعر الجيل الذى سبقهم .

لذلك فما زلنا إلى اليوم نتلمس تعاليم هذه المدرسة وهى فى شكل لمع من هنا وهناك لا تكوّن لها نظرية بمعنى كلمة نظرية . وإذا كان القدر لم يمهل « شلى » لتكون له نظرية متكاملة فقد مات فى فجر شبابه ، فإن التراث وعبقرية شوقى خاصة لم تمكنا مدرسة التجديد من وضع نظرية لها .

وفى هذا لا تشبه حركة التجديد عندنا شلى فحسب ولكنها تشبه الرومانسية الإنجليزية ككل ؛ لأنها لم تضع لنفسها قواعد أو قوانين . يقول الناقد المعروف « باورا »(Bowra) فى مقدمة كتابه عن « تراث الرمزية » : « عادة الشاعر الإنجليزى ألا يشغل نفسه بالنظريات فاهتمامهم قليل « بالتقنية » وهم يميلون إلى ترك الشاعر لربات الشعر »[1] أى للوحى والإلهام . ويعلل ذلك بعض النقاد بأن الفرنسيين كانت عندهم قضية الحرية بعد نكسة ثورة ١٤ يوليو ، والألمان كانت عندهم قضية هى إيجاد أدب قومى لهم يجمع أجزاء ألمانيا التى نضجت سياسيًّا وتريد أن تتوحد قوميًّا ، وأما الإنجليز فلم تكن هناك قضية تشغلهم ليقننوا للشعر ويخططوا لحركته ليخدم هذه القضية . فإذا تأملنا هذا القول فإننا نرى أنه كان يجب أن تكون مدرسة التجديد واعية بالقضية المصرية ، قضية انتكاس ثورة عرابى ويأس مصطفى كامل من فرنسا وفشل ثورة ١٩١٩ وجثوم جيش الاحتلال ؛ أى قضية الحرية والتحرر من الظلم والطغيان والفساد . ولكن طبيعة الاستعمار أنه يعمل دائماً على محاربة الوعى بقضية الحرية والتحرر . وطبيعة الشعر العربى التجريدى تهتم بجوهر الحرية لا حركة مصر .

إن الرومانسية الغربية لم تنتقل لشعرائنا أساساً عبر الكتب النقدية ، وإنما كان انتقالها عبر الشعر المترجم وعبر الاتصال بشعر الشعراء ، أكثر من الاتصال بنقدهم . ولما كان شعراء الرومانسية الإنجليز خاصة يضمنون شعرهم كلَّ مايخيل إليهم أنه ينبئ عن رأيهم فى الشعر ، وظيفته وأداته . فإن شاعرنا شلى ، وأكثر شعره تمجيد لدور الشعر وملكة الخيال التى هى محرك الشعر ومادته ، كان

---

(١) Bowra C.M. Heritage of Symbolism Macmillan 1951 p. 4.

له نصيب وافر فى آراء مدرسة الديوان خاصة ، سواء نسبوا – وقليا ينسبون هذه الآراء له – أم لم ينسبوها إليه .

ونحن إذا أردنا أن نبحث عن تصورات الشعراء للحركة الرومانسية فلابد لنا من الاتجاه إلى شعرهم ومقدمات دواوينهم وخاصة عبد الرحمن شكرى . فقد حملت مقدماته من تعاليم مدرسة الديوان ماقصر عنها كتابها الأساسى « الديوان » وخاصة مقدمة الجزأين الثالث والخامس . كما حملت مقدمة الجزء الثانى آراء العقاد الذى قدمه بها .

إن أثر الرومانسية الإنجليزية من ناحية النقد كان أبلغ وأعمق من أثر الرومانسية الفرنسية التى شغل بشعرها وشعرائها هواة من الشعراء لادارسون أو باحثون . وعندما سئل أقطاب المدرسة الجديدة عمن يعجبون بهم أو تأثروا بهم من شعراء الغرب كان نصيب شعراء الإنجليز أكبر . لما سئل المازنى عن الكتب التى أفادته قال « هما كتابان وجها نفسى هذا التوجيه « ديوان شلى الشاعر الإنجليزى وديوان الشريف الرضى »[1] . والشاعر عبد الرحمن شكرى يقرر أن أثر بيرون وشلى قد بقى معه[2] وعندما سئل العقاد من خير مايترجم من الكتب ذكر كتاب وليم هازلت[3] .

ويقول العقاد فى وصف هذه المدرسة مدرسة الديوان « أما الروح فالجيل الناشئ بعد شوقى كان وليد مدرسة لاشبه بينها وبين من سبقها فى تاريخ الأدب العربى الحديث ، فهى مدرسة أوغلت فى القراءة الإنجليزية ولم تقتصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسى كما كان يغلب على أدباء الشرق الناشئين أواخر القرن الغابر . ولعلها استفادت من النقد الإنجليزى فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى . ولا أخطئ إذا قلت إن هازلت هو إمام هذه المدرسة كلها فى النقد لأنه هو الذى هداها إلى معانى الشعر .. » ثم يردف ذلك بقوله « والواقع أن هذه المدرسة ليست مقلدة للأدب الإنجليزى ولكنها مستفيدة منه ومهتدية على ضيائه »[4] ولانناقش رأى العقاد فى موضوع هازلت ولا فى دليل دفاعه عن أصالة مدرسة الديوان بأنها بشرت بالشعر الجديد بعد انحسار موجة الشعر الإنجليزى الرومانسى الذى استفادت منه واهتدت على ضيائه . فالتأثر بمدرسة

(١) مجلة الهلال يناير سنة ١٩٢٧ ص ٢٧٦ – ص ٢٧٧ .

(٢) المقتطف يوليو ١٧٤ وأغسطس سنة ١٩٣٩ ص ٢٩٣ .

(٣) اليوميات ص ٣٧٦ طبعة دار المعارف سنة ١٩٦٤

(٤) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى النهضة المصرية سنة ١٩٦٥ ص ١٥١

بعد زوالها جائز فى نفس بلدها فكيف ببلد آخر . ويطول بنا المقام لو ذكرنا الشعراء ، أمثال زكى أبو شادى وغيره ، ومن كانوا يفضلون من الشعراء الإنجليز ، ولكن الهام أن هذه المدرسة فعلا تأثرت بالأدب الإنجليزى والشعر منه خاصة .

ونحن نقف عند هذه المدرسة ، لأنها رغم أنها تفككت فهى المجموعة الوحيدة من الشعراء الذين يمكن أن نطلق عليهم اسم مدرسة نقدية أو حركة أو حتى تيار ، أما جماعة أبولو فقد كانت خليطاً غير متجانس ، عبّت ولا شك من الشعر الإنجليزى المترجم كثيراً ؛ بل من الشعر الغربى بعامة ولكن مجلتها قصيرة العمر (٢٤ عددا) قد جعلت لنفسها هدفاً ، هو تجميع الشعراء وإحياء تذوق الشعر لدى القراء بصرف النظر عن قومية الشعر أو عن مذهبه أو اتجاهه . لقد كان الهمشرى يكتب محبذاً الرمزية مثلا فيرد عليه شكرى معترضاً عليها ورافضاً لها فى العدد التالى مباشرة . فلم يكن للمجلة موقف معين ، وإن تكن قد حققت هدفها من غير شك وأحيت الاهتمام بالشعر. وإذا كنا نلتمس عند شعرائها مذهباً رومانسيًّا فقد كان ذلك فى صميم نسيج قصائدهم التى لم تتأثر بالمذهب فى انجلترا وخصائصه على شيوعها ، وإنما تأثرت أساساً بقصائد بعينها ؛ مثلما تأثر على محمود طه الذى سنفرد لتأثره فصلاً فى هذا البحث .

إن الرومانسية الإنجليزية كانت أساساً صيحة بورجوازية كما أسلفنا . ومن هنا نراها تلتقى فى أهم خصائصها ، وهى تمجيد الذات والبحث على أن يكون الشعر ذاتيًّا دالاً على فردية الفرد وتفرده ، مع شعرنا العربى الذى هو ذاتى أصلاً . ذلك أن مدرسة الإحياء أخذت فى خضم غرقها فى الأفكار أى (العقل دون العاطفة) تسرف فى شعر تقريرى يكاد يضع لنفسه هدفًا هو تسجيل الواقع وتأريخه .

يقول العقاد عن شعراء « الشعر البالى » « ولا يكون ابن عصره إلا حين تقرأ فى ديوانه قصيدة لكل حادثة من حوادث السياسة والاجتماع فى أيامه . ولو أن هؤلاء راجعوا ديوان « جيتى » مثلا ماعثروا فيه على بيت وصف الزلازل السياسية التى حاقت بألمانيا فى عصره . »[1] .

فهو بذلك يبشر بالشعر الذى ينفصل عما حوله من أحداث ليعبر عن فردية الفرد ولا يكون كشعر المناسبات الذى طفحت به صفحات دواوين الشعراء الذين يهاجمونهم . والواقع أن هؤلاء

---

(١) ساعات بين الكتب جـ ١ ص ١٢٣ .

الشعراء فى سبيل أن يربطوا شعرهم بالعصر الحديث ، لا العباسى القديم ، ظنوا أن الوقوف بالأحداث الجارية كفيل بأن يجعل شعرهم عصرياً . وهى خطوة ولا شك ، كما أن موقف العقاد خطوة بعدها ، نحو أن يكون الواقع من حول الشاعر وسيلة لا غاية : وسيلة لتحريك الخيال الذى يضم الإنسانية كلها ، وفى الوقت نفسه يتسامى من فوقها ليعبر عن أخص خصائص الحياة والإنسان .

وهنا نأتى إلى أهم ماتشابه فيه شعراؤنا مع الرومانسيين الإنجليز ، ولعل موضوع الخيال وعملية الإبداع هما أهم هذه القضايا .

أما الإبداع فله فى الشعر القديم ميراث يصور الفطرة و « العفوية » فى رواج فكرة « شياطين الشعر » . كما أن للإنجليز أيضاً فى ثنايا التراث اليونانى القديم الذى ارتكزت عليه ثقافتهم محاورة « أيون » لأفلاطون حيث يفصّل فكرة اللاوعى عند الشاعر عندما يؤلف شعره[1] . وهذه الحالة اللاواعية قد حيرت شلى كما حيرت شاعرنا شكرى . يقول شكرى « لاينظم الشاعر إلا فى نوبات انفعال عصبى ، وفى أثنائها تغلى أساليب الشعر فى ذهنه وتتضارب العواطف فى قلبه ولكن تضارباً لا يزعج نبضه ظهور الأنغام الشعرية التى تغرّد فى ذهنه . ثم تتدفق الأساليب الشعرية كالسيل من غير تعمد منه لبعضها دون بعضها . أما فى غير هذه « النوبات » فالشعر الذى يصنعه فاتر العاطفة قليل الطلاوة والتأثير »[2] .

فإذا رجعنا إلى وصف شلى لعملية الإبداع – وهو قد تأثر فى تفصيلاتها بأفلاطون ، ذلك أن الفكرة المجردة سابقة على كل هؤلاء غائمة فى التراث الشعبى الموغل فى القدم – نجد أن التشابه واضح ، لولا أن هناك فرقاً ، لايأتى من نوع العملية وإنما من تقويم نتيجتها . فهى عند شكرى وشعراء مدرسته وكل من أتى بعدها تكتفى بتشخيص العملية ولكن شلى يضيف أن هذا الشعر لايكون إلا طيفا ناقصاً لايستوعب الحقيقة ، هو تسجيل لومضات خافتة خاطفة من الحقيقة ، حقيقة الكون والإنسان والله والحياة ..

يرى شلى إذن أن لحظة كتابة الشعر هى لحظة بدء تضاؤل قوة الوحى ، وهذا يفسر قوله بأن

---

(١) الرسالة قصيرة مترجمة إلى العربية ترجمها سهير القلماوى وصقر خفاجة ونشرتها كلية الآداب جامعة القاهرة سنة ١٩٥٦ مكتبة النهضة .

(٢) مقدمة الجزء الثالث من ديوان شكرى سنة ١٩٦٠ ص ٢١٠ .

أمجد شعر كتب فى العالم ماهو إلا ظل ضئيل لإدراك الشاعر الأصلى لحظة هبوط الوحى . وهو لذلك يناشد كبار شعراء عصره أن يتساءلوا ما إذا كانوا مخطئين فى تأكيدهم أن أروع شعر هو نتاج المعاناة والدراسة (Labour and study) وهو يرى أعظم مايفعله الشاعر هو أن يستغل فترات توهج الوحى ليربط بين أجزاء قصيدته . وهو يسخر من أولئك الذين يدعون أن هناك ستا وخمسين قراءة للسطر الأول من « أورلاندو مجنونا »(Orlando Furioso). أما شعراؤنا فإنه من الصعب أن تدحض حماسهم العاطفى للعفوية إلا من خلال شعرهم . فوثائق الشاعر أى مسودات قصائده من المتعذر أن نصل إلى شىء منها ، وإذا عثرنا بالجهد الشاق فإنه لايكفى لإقامة دراسة كهذه عليه .

ونترك عملية الإبداع على خطرها لننتقل إلى موضوع الخيال الذى ميز بالفعل مدرسة الرومانسيين بجيليها فى إنجلترا ، كما ميز شعراء التجديد عندنا بجيليْهم ، والحديث عن الخيال يمكن أن نغرق فى بحره ؛ ولكنا نكتفى بالإشارات الأساسية . وأولها أن التبشير بالخيال فى الشعر وهو العمود الفقرى لدعوة مدرسة الديوان جاء لنبذ شعر العقل التقريرى ، والحض على الاتجاه نحو الوجدان والعاطفة للتعبير عما فى النفس — لا عما فى الواقع . وكان هذا سابقًا على المدرسة فى شكل غامض عام . يقول البارودى فى مقدمة ديوانه « الشعر لمعة خيالية يتألق وميضها فى سماوة الفكر فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب فتفيض بلألائها نورًا يتصل خيطه بأسَلَة اللسان فينبعث بألوان الحكمة وينبلج بها الحالك ويهتدى بدليلها السالك »[1]

وقد وقف العقاد أمام موضوع الخيال وقفات من الناحية الشعرية ولكنه (وكان الموضوع مثارًا فى فترة ما) وقف أمام التفرقة بين الساميين والآريين فى موضوع الخيال للرد على بعض المستشرقين الذين كانوا يعللون غياب أشكال من الأدب ، كالمسرح والرواية ، فى الأدب العربى أو السامى عامة بأن الساميين واقعيون حسيون ولا يمتازون بالخيال . وفى مقدمة الجزء الثانى من ديوان شكرى التى كتبها العقاد وأعطاها عنوان « الشعر ومزاياه »[2] يقف عند هذا الموضوع فى إطالة نسبية ويعزو قوة الخيال عند الآريين إلا أن طبيعة بلادهم الفخمة الرهيبة وحيواناتها المخوفة التى تثير فيهم الذعر « ومن عادة الذعر أن يثير الخيالات فى الذهن ويجسم له الوهم فيصبح شديد التطور قوى

---

(١) مقدمة ديوان البارودى ص ٣

(٢) مقدمة الجزء الثانى من ديوان شكرى ص ١٠٥ .

التشخيص لما هو مجرد من الشخوص والأشباح . »

وقد اعترف العقاد بسبق شكرى فى مجال التفرقة بين الخيال والوهم [١] وزعم خطأ أنه سبق فى ذلك حتى النقاد الإنجليز . والواقع أن شكرى يعطى موضوع الخيال مقامًا هامًا فى نقده . ففى مقدمات دواوينه وخاصة الثالث والخامس حيث نجد فعلا أهم مبادئ مدرسة الديوان نجد الكثير عما قاله فى الخيال مدحًا وإعلاء لشأنه فى الشعر والحياة ، صحيح أنه لا يجعله أساس الفضائل كلها وسبيل الوصول الأوحد إلى الحقيقة أو إلى إرساء قواعد الحب والعدل والحرية فى هذا العالم كما يفعل شلى ولكنه مع ذلك يجعل له فضلا كبيرًا جدًّا .

ولكنا نلاحظ فوق اختلاط معنى الخيال عند شكرى أنه مضطر تحت ضغط التراث والقيم السائدة وربما طبيعة الشعر على مر ستة عشر قرنًا أن يمزج هذا الخيال بالعقل وبالحقيقة الواقعية . يقول فى معرض الحديث عن فساد ذوق القراء « وقد فسد ذوق القراء حتى أنهم إذا رأوا خيالا يفسر حقيقة لم تتملكهم هزة الطرب التى تنوبهم عند قراءة الخيال الفاسد ، وإنما يعجبهم من الخيال استحالته وبعده عن المألوف عقلا . » ويستمر ليؤكد أن الشعر ليس كذبًا وإنما هو منظار الحقائق [٢] .

وفى هذه المقدمة التى هى وثيقة التجديد حقًّا يقف شكرى عند موضوعات كثيرة وقفات ينقصها منطق الترتيب فوق أنها لا تكاد توفى الموضوع حقه . إن كل ما بشرت به مدرسة التجديد فى موضوع الخيال على كثرته يشار إليه هنا إشارات قد تكون مستوعبة ولكنها مشتتة . [٣]

ويرتبط موضوع الخيال عند هذه المدرسة بفكرة العاطفة والوجدان وقد اتخذوا لأنفسهم شعارًا أن « الشعر وجدان » كما قال شكرى :

ألا يا طائر الفردوس . إن الشعر وجدان

لذلك كان كلامهم عن العاطفة وصدقها أكثر كثيرًا من كلامهم عن الخيال . ومن منطلق صدق العاطفة وعمقها تبزغ فكرة أن الشاعر لا يصور الماديات ولا المحسوسات ، وإنما الحواسٌ

---

(١) مقدمة ديوان شكرى الجزء الثانى .

(٢) مقدمة ديوان شكرى الجزء الخامس ص ٣٦٢ .

(٣) انظر مقدمة كتاب « عبد الرحمن شكرى بيوجرافيا وببليو غرافيا سهير القلماوى نشر مركز الدراسات العربية بالجامعة الامريكية سنة ١٩٨٠

أصلا وسيلة لتحريك الملكة الأسمى وهى الخيال . ومن دون صدق الوجدان – لا الخيال – لا يمكن أن نصل إلى أهم ما بشّروا به وهو الوصول إلى وحدة القصيدة العربية . ذلك أن أبرز هجوم لهم على شوقى كان على تفرق أبياته مما يجعلها مجموعة أفكار أولمع وليست قصيدة .

فالتشبيه ليس مقصورا لذاته وإنما هو لشرح عاطفة أوحالة نفسية . والشاعر لا يولع بالأعراض وانما لا بد أن يولع بالجوهر . يقول شكرى « الشعر هو ما أشعرك وجعلك تحس عواطف النفس إحساساً شديدًا لا ما كان لغزًا منطقيًّا أو خيالا من خيالات معاقرى الحشيش . فالمعانى الشعرية هى خواطر المرء وتجاربه وأحوال نفسه وعبارات عواطفه . » ويقول « قد يغرى العبقرى باستخراج الصلات المتينة الصادقة بين الأشياء فتقصر أذهان العامة عن إدراكها » . وهذه الصلات المتينة هى التى توحد القصيدة ، فليست قيمة البيت فى الصلة بين معناه وموضوع القصيدة لأن البيت جزء مكمل للقصيدة . . . وينبغى أن تنظر إلى القصيدة من حيث إنها شىء فرد كامل لا من حيث إنها أبيات مستقلة . » ويقول « إن مثل الشاعر الذى لا يعنى بإعطاء وحدة للقصيدة مثل النقاش (يريد الرسام) الذى يجعل نصيب أجزاء الصورة التى ينقشها من الضوء نصيبًا واحدًا » .

وفى هجومهم على شعراء « الشعر البالى » يهزءون بكثرة التشبيهات وتفننهم فيها التى يرصفونها رصفًا وليس المطلوب من الشاعر كما يقول العقاد أن يصف لى شيئًا وإنما المطلوب أن يصف لى رؤيته هو لهذا الشىء وإحساسه هو به ، لا شعر التشبيهات الزخرفية المتصنع وإنما شعر الذات والوجدان . إن وظيفة الشاعر كما يقول شكرى فى مقدمة الجزء الرابع من ديوانه هى الإبانة عن الصلات التى تربط أعضاء الوجود ومظاهره . . إنها الكشف عن العالم وراء العالم المحسوس . (١)

وكانت لتضخم الشعور بالذات الذى يبرز عند هؤلاء الشعراء جميعًا وخاصة العقاد ، أسباب مشابهة لتلك التى وجدت عند الرومانسيين الإنجليز . فالأحوال المضطربة اقتصاديًّا وسياسيًّا وأفول سلطان طبقة وصعود أخرى كما حدث فى انجلترا لم يوجد ما يشابهه فى مصر لسبب بسيط هو أن فجر زمان التصنيع لم يكن قد آذن ببزوغ بعد . ولكن الحال أدت فى البلدين نفسيًّا إلى نوع من السخط على المجتمع والحاضر والسلطة وعلاقات الناس مما انعكس بعنف على اتهام الجمهور بفساد

---

(١) ديوان شكرى ص ٢٨٧ .

الذوق والسطحية وغير ذلك . وقد أدى ذلك عند شعراء الجيل الثانى فى إنجلترا إلى هروب الشعراء الثلاثة إلى خارج وطنهم وتأليفهم جزءًا هامًا من شعرهم ، ربما كان أفضله ، فى إيطاليا أو غيرها من بلدان أوروبا . ولكن شعراءنا ظلوا حيث هم لم يسافر منهم إلا شكرى إلى شيفيلد (بإنجلترا) شابًا دارسًا وسرعان ما عاد ليظل فى مصر إلى آخر حياته . كان هؤلاء الشباب كما يصفهم العقاد فى تقديم الجزء الأول من ديوان المازنى سنة ١٩١٣ « وإذا كان هذا العصر قد هزّ رواكد النفوس وفتح إغلاقها فلقد فتحها على ساحة من الألم تلفح المطل عليها بشواظها فلا يملك نفسه من التراجع حينا والتوجع أحيانًا . وهذا العصر طبيعته القلق والتردد بين ماض عتيق ومستقبل مريب وقد بعدت المسافة بين اعتقاد الناس فيما يجب أن يكون وبين ما هو كائن فغشيتهم الغاشية »[1]

ويعيد شكرى مثل هذا القول . وكانت الحرب العالمية الأولى قد تركت بصماتها اليائسة التى يعود العقاد إلى وصف أثرها فى الشباب وكذلك يفعل شكرى فى كتاب الاعترافات حيث يعدد لنا صفات الشباب المصرى فى زمانه فيبدؤها بأنه عظيم الأمل عظيم اليأس وينهيها بأنه لا يعرف أى أفكاره وعاداته خرافات مضرة وأيها حقائق نافعة .

هذا الجو الاجتماعى السائد انعكس عند هؤلاء الشعراء يأسًا وحزنًا وألمًا . وهنا نجد أن موضوع الألم ، أو الألم العبقرى – كما يسميه شكرى – يأخذ مكانة خاصة فى موضوعات شعر هذه المدرسة . ومن هنا عكف الشاعر على ذاته ينطق آلامها بأعذب الشعر حتى ألم المحب المهجور بدأ يتخذ ثوبًا جديدًا ، فهو ألم لذيذ ، ألم فى سبيل معبود أو رمز لمعبود . ويتدفق أثر الشعر الصوفى مع أثر الشعر الغربى الذى حمل معه من صفات الرومانسية الغربية ما سمى بعبادة المعشوقة ويصبغ الغزل الجديد بألوان جديدة هى مزيج متشابك من كل هذه المؤثرات . فنجد بدلا من آلام السهر والصبابة ما يجعل المرأة رمزًا لفجر جديد ، أو قرينا للروح يبحث عنه الشاعر ليتكامل وجوده بعد أن انفصل عنه منذ زمان سحيق .

فإذا ما انتقلنا أخيرًا إلى تأثر شعرائنا بموضوعات أذاعها الشعراء الرومانسيون الإنجليز أو ابتكروا لها صورًا جديدة ، وإن تكن قديمة ، فإننا – إلى جانب ما سنقف به مما كان تأثيرًا مباشرًا بقصائد مترجمة بعينها عندما نعرض لترجماتها – لا بد أن نقف ببعضها الآخر فى هذا الجزء من البحث .

---

(١) مقدمة ديوان المازنى الجزء الأول ص ١٧

إن نظرة إلى فهرست موضوعات دواوين هؤلاء الشعراء ومعهم شعراء « أبولو » كفيلة بأشعارنا ببعد ما بين هذه الموضوعات وموضوعات الشعر القديم . لم يعد ديوان الشاعر يسمى بالأسماء القديمة ، وإنما أصبح يدل إن صدقًا أو تجاوزًا على بعض مراحل العمر ، مثل « وحى الأربعين » للعقاد . أو مجازًا على هذه المراحل مثل « ضوء الفجر » و « أناشيد الصبا » . وقد كان هذا عرفًا سائدًا عند بعض الشعراء الفرنسيين خاصة . كما أصبح العنوان نفسه يدل على معان لم يكن شعراء الجيل الماضي يقفون عندها طويلا مثل « أغانى الكوخ » أو « الملاح التائه » أو غير ذلك من موضوعات عند شعراء الجيل الثانى . كذلك لم نعد نجد الديوان مرتبًا حسب الأغراض مدحًا أو هجاء ، أو وصفًا أو حسب تواريخ نظم القصائد أو حسب قوافيها . . . إلخ وإنما أصبح الديوان لا يخضع لأى تقسيم من هذا النوع أبدًا . إنه ديوان شعر ولكل قصيدة شخصية مستقلة .

وأكثر من هذا ومن مجرد الشكل نجد القصائد القصار تنتشر . فلم يعد الأمر يتحمل عشرات الأبيات بل مئاتها . ونظرة إلى ديوان شكرى مثلا نجده مزدحمًا بالعناوين وقلما نجد قصيدة تتعدى الثلاثين بيتًا . وأكثر المقطوعات قصيرة تصل إلى بضعة أبيات فى أكثر الأحيان .

فإذا مضينا نحو الموضوعات وجدنا أمرين : عناوين تدل على التناقض بين شيئين ، أو صور غير مألوفة من قبل مثل « ضوء القمر على القبور » ، كما نجد موضوعات طريفة لم يطرقها الشعراء من قبل مثل « ضحكات الأطفال » ، وكذلك نلمح نوعًا من الإطالة فى بعض الموضوعات مثل « مصرى عربى يخاطب أخاه القبطى » كما نلاحظ وفرة موضوعات وافدة مثل « أبولو » أو « العبد الرومانى إيكاروس » وغير ذلك مما يعد دليلا على دخول الأساطير الإغريقية القديمة فى الشعر العربى لأول مرة ، ومعروف أن اللجوء إلى الأساطير والرمز كان سمة بارزة للرومانسيين الإنجليز .

فإذا دخلنا فى الموضوعات رأينا مدى طغيان الموضوعات الجديدة مثل « الجمال والموت » أو « الحب والموت » أو « صوت الموتى » ولعل قصيدة شكرى « حلم بالبعث » [1] مثل قوى لتطور فكرة الموت والبعث التى تصل إلى حد يكاد يكون إنكارًا للبعث مما هو مخالف للعقيدة الإسلامية ، ولكن الشاعر يغلف فكرته تغليفًا شعريًّا جميلا فيبعد أى دليل أو شبه دليل على ذلك .

---

(١) ديوان شكرى ص ٢٤١ .

وبالمقارنة بين موضوعات شعر الرومانسيين العرب ، وخاصة شعراء المدرستين فى مصر ، وموضوعات الشعر الغربى لا بد أن نلاحظ كيف أن هذه الموضوعات عند جيلنا الثانى أشد قربًا من موضوعات الجيل الأول بالنسبة للشعر الوافد . ويعود ذلك فى نظرنا أساسًا إلى انتشار القصائد المترجمة عن الشعر الغربى بعامة والإنجليزى بخاصة وبشكل ملحوظ فى المجلات والكتب إلى جانب أن اللغة الإنجليزية ودراستها ودراسة أدبها قد أخذت تعم المدارس فى هذه الفترة فى مختلف مراحلها ، وأن القائمين على تدريسها لفترة طويلة كانوا أساتذة إنجليز يعرفون أدبهم معرفة تخصص أو معرفة حبٍّ وإعجاب على أقل تقدير .

ولا نستطيع أن نختم هذا العرض السريع دون الوقوف عند التجديد الرومانسى فى الشكل والأوزان خاصة . فنلاحظ أن رومانسيِّى إنجلترا لم يكونوا فى حاجة إلى شعر ينبذ القافية أو يلتزم بها فقد جاءوا بعد شكسبير الذى استعمل الشعر المرسل فى أروع ما عرفه الأدب الإنجليزى وهو مسرحياته ، ولكنهم أعادوا تشكيل القالب العام وأجزائه الداخلية .

أما عندنا فقد كانت صخرة القديم شامخة عاتية . وبدأت محاولات الشعر المرسل قبل مدرسة التجديد ، ولكن على استحياء وجاءت المدرسة فكان لها الكثير من التجارب ولكنا يجب أن نلحظ أن شعر الرومانسيين الإنجليز فى قصائدهم الغنائية القصيرة ، وهى أكثر ما تأثر به شعراؤنا ، كانت تعتمد فى موسيقاها وغنائها على القافية . أما شعرنا فلم يكن من السهل — بل حتى اليوم — أن ينبذ القافية كلية ، إنها تأتيه بحكم التراث طواعية ويراها فى النماذج الوافدة قوية جذابة تقوم بدور أساسى فى إحداث الأثر الشعرى فكيف يتركها إلا بمقدار وبتعويض فى الموسيقى الداخلية للبيت كبير .

أما الوزن فالاختلاف بين التفعيلة العربية والتكسيرة (القدم ، "foot") الإنجليزية كبير لا مجال هنا للتفصيل فيه . كل ما يعنينا أننا فى العربية ما زلنا نحتفظ بها سواء اطردت هى من أول القصيدة إلى آخرها أو تنوعت مع ما تتنوع عادة معه البحور العروضية ، أو جعلها الشاعر تأتلف مع ما لم تأتلف معه فى أوزان العروض .

وقالب الشعر نفسه ليس مجرد أوزان وقواف وإنما هو معمار فى القصيدة ذاتها من الداخل ولا نجد تأثيرًا فى هذا الجانب فى شعرنا بسبب طبيعة الشعر عندنا وعندهم . وإن بدأت تقنية المعمار تدخل شعرنا بعد الحرب العالمية الثانية فى الشعر الحر .

ولا بد لنا من أن نشير إلى موضوع يبدو ثانويًا عند شلى بالذات ، وهو التبشير كما بشر بعض من سبقوهَ بأن تكون لغة الشعر هى لغة الإنسان العادى حتى يفهم الشعر ويتذوق ، ولا نقول إن هذا يقترب من مشكلة العامية والفصحى عندنا التى لم يكن مصادفة أن تثور إبان ازدهار التأثر بالشعر الغربى فى الثلاثينيات والأربعينيات من هذا القرن أى فترة انتعاش الترجمة . إن الألفاظ العامية عندنا لها مكانها فى الزجل والمواويل وغير ذلك من صنوف الشعر ولذلك لا نرى أنها ستدخل فى لغة الشعر وهى لم تدخل إلا على استحياء شديد فى بعض الشعر الحديث جدًا . ومع ذلك فقد لانت اللغة وسَلُسَت ويكفى أن نقارن من هذه الزاوية قصيدة لا أقول للبارودى أو شوقى وإنما لشكرى أو للعقاد مع قصيدة لعلى محمود طه أو محمود حسن إسماعيل لنرى الفرق الواضح من حيث السيولة بين شعر المدرستين الديوان وأبولو . ومع ذلك فقد كان لصيحة الرومانسيين فى الغرب ما قربها إلى نفوس شعراء مدرسة الديوان فنادوا بالبعد عن التقعر والزخرف وخاصة أنهم لاحظوا أن شعراء الشعر البالى كانوا يستعرضون معلوماتهم اللغوية أو قدراتهم المعجمية فى شعرهم ، ومع ذلك فشكرى نفسه متهم عند النقاد بأن إحساسه باللغة إحساس معجمى ، وهذا حق إلى حد بعيد .

إن اللفظة كما قالت مدرسة الديوان وسيلة التواصل بين وجدان الشاعر وقارئه ، ولكنهم لم ينظروا إلى اللفظ على أنه مجرد دلالة ولكن على أنه رمز ، ذلك أن الدلالة المعجمية مازالت فى لغتنا ذات مقام شبه مقدس بينما دلالة الكلمة عندهم تخضع لعوامل التطور فى حرية لا تحد ولا يعصمها إلا خطر الوقوع فى مجالات عدم الفهم أصلا ؛ ولها بعد ذلك أن تنطلق إلى دلالات تتداعى من الدلالة المعجمية كيف شاءت .

وفى هذا الصدد نجد بعض التعابير الوافدة تدخل بوفرة عند بعض شعرائنا مثل « الموسيقى الخرساء » و « تدفق الدم فى عروق الليل » التى استعملها على محمود طه بعبقرية فذة ومع ذلك لم تعجب ناقدًا بشر بالعصرية وله فيها باع أى باع مثل طه حسين فعاب التشبيه فى كتابه حديث الأربعاء ، إن الكلمات هنا انطلقت إلى دلالات جديده بفضل الإضافة أو طريقة الاستعمال ، وهو ما فطن إليه شعراء الرومانسية عندنا فأخذوا يتفننون ، فى غير قليل من النجاح ، فى هذا المضمار ، ولما قرأوا الشعر الرمزى ازداد هذا التيار وتعدى مجرد تشخيص الطبيعة وبث الحياة فيها إلى انسياب

المدركات الحسية بعضها إلى بعض بصرف النظر عن الحاسة المتلقية فنرى القمر الأخضر مثلا والصوت المتوحش إلى جانب القمر العاشق والسحابة الحائرة .

إن دراسة هذه التراكيب والتعابير مغرية جدًّا لما فيها من قدرة على تفتيح إدراكنا للشعر على آفاق جديدة . لذلك نرى أننا نظلمها لو تعرضنا لها هنا فى اختصار شديد كما تقضى متطلبات البحث .

وأخيرًا لا بد أن نذكر أن الشق الأول من المقارنة فى موضوعنا هو شلى والشق الثانى هو أدبنا العربى من حيث صلته بشلى . لذلك نؤثر أن ننتقل إلى التعرف على شلى الإنسان والشاعر .



الباب الثانى

شلى

(١) حياته :

كان شلى من أقطاب الجيل الثانى من الرومانسيين الإنجليز ويمثل هو وزميلاه الشاعران بيرون وكيتس ظاهرة فريدة فى الشعر الإنجليزى . فلقد ولد الثلاثة فى سنوات متقاربة (بيرون سنة ١٧٨٨ ، كيتس سنة ١٧٩٥ ، شلى سنة ١٧٩٢) كما ماتوا جميعاً فى سنوات متقاربة (كيتس سنة ١٨٢١ ، شلى سنة ١٨٢٢ ، بيرون ١٨٢٤) وبنظرة إلى هذه التواريخ نجد أن فترة عطاء هؤلاء الشعراء الثلاثة لا تتجاوز خمسة عشر عاماً على الأكثر ، أبدعوا فيها هذا الشعر الكثير الذى جاوز حدود إنجلترا إلى غيرها من بلاد أوروبا بل إلى الوطن العربى ، وانتشر حتى فى أمريكا ، وربما كان فى بعض البلاد سبباً فى معرفة الشعر الإنجليزى كله . إن أكثر ما عرفناه من شعر غنائى إنجليزى هو شعر ألف فى هذه الفترة الوجيزة من عمر الأدب الإنجليزى . كذلك نلاحظ أن جزءاً كبيراً منه ألف خارج إنجلترا فكل شاعر من الثلاثة ترك إنجلترا إلى إيطاليا أساساً ، وإلى سويسرا وإلى فرنسا أيضا . وكلهم مات شابا صغير السن فى هذه الغربة : مات كيتس بمرض السل فى روما ، ومات شلى غريقاً فى شاطىء « الجهورن » بإيطاليا ، ومات بيرون فى اليونان متطوعاً للحرب دفاعاً عن أرض « هوميروس » كما قرر ذلك بنفسه فكان ذلك سبباً فى تضخم شهرته . لذلك عندما ننظر فى حياة شلى فى ضوء هذه الملاحظات العامة نستطيع أن نعرف كيف انصرف الشاعر كلية عن الحياة

من حوله إلا عما يساعده على تأليف الشعر . حتى فى زواجه كان يرى أهم ميزة فيمن يحبها أن تفهمه ، وتقرأ معه وله ، ما يريد ، وتسلك فى الحياة سلوكه من حيث رفضها لكل قيد حتى قيد العرف والتقاليد . ونحن مدينون كثيرًا إلى زوجه « مارى » فى نشر أعماله ومذكراته ومقالاته التى لم تنشر فى حياته ، وكذلك رسائله الشخصية وأكثرها يتناول موضوعات عامة تعين كثيرًا على تفهم شعره والتعمق فيه ، بل إنها كانت تبدى ملاحظاتها على شعره .

هذه الحياة القصيرة المفعمة بالإنتاج التى عاشها شلى نظر إليها النقاد فيما بعد نظرة تختلف . وكانوا معذورين فى هذه النظرة . فنهم من ربط بينها وبين شعره وزعم أنه يعد فى ذلك شخصية مزدوجة : شلى الملتزم بواقعه يتفاعل معه ، وشلى المزدرى لكل ما حوله والسابح فى ملكوت ما فوق الواقع كالصوفى ليس له إلا شطحاته ونفسه والإله ، إله الشعر ، الذى يعبده . هذه هى النظرة التى شاعت عند نقاد أواخر العصر الفكتورى . فبروك (Stopford A. Brooke) فى مقدمته للمقتطفات المتفرقة من شعر شلى (التى نشرت سنة ١٨٨٠) يزعم أن عالم إنتاج شلى عالمان عالم البشر وآمالهم وعالمه الخاص بقلبه . أى شلى الملتزم وشلى غير الملتزم ، وغير الملتزم هو شلى الحقيقى . ويزعم ماثيو أرنولد (Mathew Arnold) أن شيلى الواقعى أى المرتبط بالعالم من حوله وبالواقع البشرى « لا يفيد فى شىء ولا يؤثر فى شىء » ويرى مؤرخ النقد الإنجليزى « سينتسبرى » (Saintsbury) أن بدع شلى السياسية والاجتماعية عرضية إلى حد ما . فإذا تحرر منها فهو محافظ سام متصوف متحمس ، إن شلى الحقيقى هو شلى فى مجموعة بلجريف (Palgrave) الذخيرة الذهبية (The Golden Treasury) أى شلى الغنائى فى الاثنتين والعشرين قصيدة التى تضمنتها هذه المجموعة ، وهى القصائد التى أثرت أكثر ما أثرت فى شعرائنا العرب ، فهم لم يعرفوا شلى أساسًا إلا من هذه المجموعة .

والمتأمل لهذه النظرة لا يجد فيها ما يستدعى هذا الاختلاف . ذلك أن الواقع من حول شلى فى غربته لم يكن شعب إنجلترا ولا قضاياه وإنما هو العالم ككل والإنسانية بمعناها الشامل الواسع . فواقعه فى الحقيقة فى تحول عنده إلى مثال فوق الواقع ، وإلى حقيقة الحياة وغاية الإنسان فى أى زمان ومكان . كانت أحداث وطنه كأحداث حياته الخاصة تخلق من حوله الجو والحافز ، ولكن فكره وقلبه كانا دائمًا فوق المادة والواقع . لذلك فإن أحداث حياته فى الحقيقة ليست هى التى تعين على فهم شعره إلا من حيث أنها مجال الوحى وحركة الحافز . هذه الخصيصة فى شعر شلى هى

التى فتحت له باب التأثير فى شعرائنا : مثالية وصوفية وغنائية . فلننظر إلى حياته من خلال هذه السمات التى ظهرت دامغة فى شعره .

لقد قضى حياته يحارب القيود وينزع إلى الانطلاق والتحرر ويرسم عذابات الصراع ولكن — وهذا ما حببه إلى شعرائنا — كان دائمًا مؤمنًا بانتصار الإنسان متفائلا بمستقبل الإنسانية .

ولد شلى فى ٤ أغسطس سنة ١٧٩٢ فى قصر أبيه السير « تيموثى » بقرية « فيلد بلاس » قرب مدينة « هور شار » فى مقاطعة سكس . وكان أبوه ثريًا متغطرسًا لا يهمه إلا أن يزرع ضيعته ويسىء معاملة كل من اتصل به . أما والدته فقد كانت من أقرباء أبيه جميلة عطوفًا طيبة تهوى كتابة رسائل إلى أفراد أسرتها . منذ هذا المولد نلمح أشباح القيود والحدود تلتف حول شلى . أصل نبيل فهو محافظ صارم فى محافظته ، أب ثرى قاس يسىء إلى كل من اتصل به حتى ابنه حرصًا على المال وعلى أن يسند به اللقب النبيل . وكان لشلى أخ واحد وخمس أخوات ، فغلب على البيت جو الإذعان والخضوع لهذا الأب القاسى ، وفى الوقت نفسه دفع شلى إلى أن يتلمس الحنان عند أخواته ، فازداد رهافة حس وانغمس فى هذا الجو النسوى بكل ما كان يحفل به من قصص خيالى ومغامرات تفرج عن الكبت برواية مغامرات الخوارق ، الجن والعمالقة وغير ذلك من أبطال وهميين يتحدون الواقع . ومع هؤلاء الأخوات بدأت ملكاته تتفتح وهو صغير جدًا فقد نشر فى سنة ١٨١٠ ، وهو فى الثامنة عشرة من عمره ديوانًا من شعره وشعر أخته اليزابيث ، بعنوان « الشعر الأصيل بقلم فيكتور وكازير » ، وهو ديوان قيمته التاريخية فى حياة شلى هى كل ما له من قيمة . والتحق شلى فى العاشرة من عمره بمدرسة أولية « سيون هاوس » فى قرية برنتفورد . وفى هذه المدرسة أيضا بدأت القيود تحكم حلقاتها من حوله . فقد كان معلمه الذى تلقى عليه تعليمه الأولى قسيسا ، هو الدكتور « جرينلو » . أما زملاؤه فقد كانوا من أبناء التجار المحليين ، أى أبناء الطبقة الصاعدة بعد الإقطاعيين الذين استفادوا من الانقلاب الصناعى ليوسعوا دائرة تجارتهم ويزدادوا ثراء على حساب عمال المصانع وطبقة العاملين فى مؤسسات الدولة الخدمية على اضطرابها وصعوبة تحللها من سيطرة الكنيسة التامة عليها . وفى الثانية عشرة من عمره سنة ١٨٠٤ نقل إلى مدرسة « ايتون » الخاصة بأولاد الطبقة الراقية والنبلاء ومن فى مرتبتهم فى ضواحى لندن . وكان الجو فى هذه المدرسة خانقًا لكل حرية . فالتلاميذ — وخاصة الجدد — لا يخضعون لجبروت المدرسين وأكثرهم من القسس المحافظين فحسب وإنما كانت تقاليد المدرسة تعطى التلاميذ القدامى سلطة

على المستجدين إلى حد أن المستجد يؤدى خدمات للقديم وكأنما هو عبد أجير عنده . وهو أسلوب عملى ليتعود الطالب المحافظة على التقاليد والرضوخ للسلطات الأعلى دائما .

ولم يرق لشلى هذا الجو الصارم ولم ينسجم مع غلاظ القلوب من الطلاب ، فانطوى على نفسه حزينًا ، وبدأ يحس أن التأليف والكتابة هما ملاذه من الظلم من حوله . فكتب رواية « زاستروتزى » خيالية شاردة المنزع تستمد قيمتها من أنها تؤرخ للملكة الشاعر وترسم بداياتها ، لا من براعتها أو روعة أسلوبها وتركيبها . نشر هذه الرواية قبل أن يغادر ايتون التى مكث بها ست سنوات . كما نشر ديوان الشعر الذى شاركته فيه أخته اليزابيث . وبعد عام نشر رواية خيالية أخرى بعنوان « سينت أرفين » أو « مريد طائفة أتباع الصليب الوردى » المتصوفين سنة ١٨١١ . وهى بدورها خيالية غير واقعية . كل هذه المحاولات المبكرة شعرًا ونثرًا كانت تقوم على خيال جامح ووقائع غير معقولة بل مثيرة للرعب أيضًا . ويلاحظ أن الروايات التى أقلع نهائيا بعد ذلك بقليل عن تأليفها قد تداخلت فى قصائده الطوال التى تعد فى صراعاتها المتكررة ، ملاحم قصصيةً إلى حد بعيد . وفى أكتوبر سنة ١٨١٠ التحق بجامعة اكسفورد وكانت عالمًا كنسيًّا محافظًا . ولكن الصبى كان قد نضج . وكان قد جرب التأليف وأحس فى نفسه نزوعًا نحو مثل وآفاق لا تساعد عليها هذه البيئات التى تقلب فيها . مدارس محافظة وبيت صارم التقاليد ، وهنا وهناك سلطة تمارس جبروتها وتتضافر لإخضاعه . ولم يطق أن يبقى فى أكسفورد أكثر من ستة شهور أقبل فيها على دراسة أفلاطون بشغف ، وقويت فى نفسه نزعات التحرر والانطلاق إلى آفاق أعلى وأرفع من الواقع ، لقد أصدر منشوراً هو وصديق له اسمه « توماس هوج » عنوانه « ضرورة الإلحاد » . فعقدت له ولصديقه محاكمة ماتزال وقائعها فى سجلات اكسفورد . وسؤالهما لم يجيبا بلا أو بنعم فيما يتعلق بنسبة المنشور إليهما . ولكن قرار طردهما كان معدًّا من قبل وأبلغا فى نفس جلسة المحاكمة بطردهما من أكسفورد فخرجا معًا . وقد لاحقت شلى لعنة هذا المنشور طوال حياته ونسب إليه الإلحاد المبكر والمتعمد منذ هذه السن أى قبل العشرين من عمره إلى آخر عمره القصير الخاطف . وفى هذا المنشور يؤكد أنه لا العقل ولا التجربة وحدهما صالحان لإثبات وجود إله بل لا بد من أن يتجلى الإله تجليا شخصياً فرديًا للبشر حتى يثبت وجوده . وقد أرسل المنشور للقساوسة ودعاهم إلى مناقشته . وبهذا اختتم شلى التعليم المنظم فى حياته . يقول فى مقدمة مطولته « ثورة الإسلام » :

« إن ظروف تعليمى العرضى كانت ملائمة لطموحى أن أتعلم علمًا أفضل . لقد ألفت منذ صباى

الجبال والبحار والبحيرات وخلوة الغابات . لقد رأيت ثلوج الألب وقمم أعلى الجبال . زرت المدن المكتظة ، وشعرت بما يدفع البشر من عوارم العواطف والرغبات ورأيت المدن التى دمرتها الحروب وبؤس أهلها فى العراء . وإلى جانب ذلك عرفت الكثير وبلا حساب من شعر أثينا وروما وإنجلترا ، ولامس عقلى عقولا عبقرية ونعمت بأرق الخيال الشعرى فيما قرأت من شعر الشعراء » .

هكذا خرج شلى إلى خضم الحياة مطرودًا من مدرسته ولم يجد ملاذًا من هذا الضغط العائلى والمدرسى إلا عند صديقة لاخواته « هاريت ويستبروك » . وكان عمرها ست عشرة سنة ، وقد فتنت به لجمال شكله ولانسجام روحه الشاردة مع مظهره الحالم الشارد . كما كانت قد قرأت له شعرًا وأعجبت به . ولما لم يوافق أهله أو أهلها على زواجهما فرّا معا إلى اسكتلندا وقطع صلته بأسرته . وفى نفس العام وثق زواجه من هاريت فى كنيسة اسكتلندية إرضاء لأهلها بالرغم من أنه لا يؤمن بزواج الكنيسة . وقد عاونته هاريت فى بداية زواجهما بما ادخرت من مال ، لأن أباه بدأ يستعمل سلاح الحرمان من المال ليقوّم ابنه ويرجعه إلى سيطرته . وظلت هذه المحاولات مستمرة حتى مات الأب وورث شلى المال . ولكنه مع ذلك كان دائمًا غارقًا فى ديونه .

وتعرف شلى بعد زواجه بنحو عام سنة ١٨١٤ على الفيلسوف الثورى « وليام جودوين » الذى أثر فى حياته أكثر من أى رجل أو كتاب . وكان جودوين (١٧٥٦ — ١٨٣٦) رجلا قد قارب الستين يوم تعرف عليه شلى وهو فى الثانية والعشرين من عمره ، وكان قد قرأ لأفلاطون حديثًا وتابع أحداث ما بعد الثورة الفرنسية وبدأ يتكون له أفق خاص ونظرة للعالم وللحياة . وكان تطلع شلى للثورة الفرنسية يختلف عن تطلع الكثيرين من أهل فرنسا خاصة وأوروبا عامة بل يختلف عن تطلع الإنجليز إليها . فقد كان الصراع بين إنجلترا وجيرانها أسبانيا وفرنسا خاصة ، حول المستعمرات بحرًا وبرا ، صراعًا قاسيًا من خلال حروب متصلة . كان شلى ينظر إلى الثورة الفرنسية على أنها صحوة مباركة للإنسان ضد الاستبداد والسيطرة والعبودية ، صحوة خابت ولكن الخيبة لا تعنى الاستسلام . بل أخذت مؤلفاته فيما بعد تركز على التبشير بالفجر الجديد كما سنرى . أما أثر جودوين فقد كان أثرًا فكريًا عميقًا فهو مصلح اجتماعى ومفكر حر ، تأثر بالفلسفة الفرنسية فى القرن الثامن عشر وله كتاب هام بعنوان « العدالة السياسية » (سنة ١٧٩٣) . وأثر كتابه هذا ، بما يحمل من آراء واسعة الحرية ، فى حركات التحرير الإنجليزية ، ولكنه بالنسبة لشلى لم يكن أثرًا ، بل كان سحرًا شده بعنف نحو الرجل . فقد كان جودوين يؤمن بأن الإنسان يمكن أن يقهر الشر وأن

الحكومات – بتقدم التعليم وانتشاره – يجب أن تزال وتمحى . إن الحكم ليس هدفا فى ذاته وإنما يجب أن يكون نماء المجتمع الصحى السليم نحو التخلص من الحكومة ، أية حكومة . لقد هاجم كل أنواع العنف وأشكاله ، وكان من أوائل من بشر بأن الملكية إذا كانت ثمرة لجهد الغير فهى باطلة . ولقد بهر شلى فيه أنه هاجم الدين الرسمى المنظم ، ورفض البعث والخلود ، وعد المسيحية ضارة لأنها صرفت الناس عن طاقاتهم وقدراتهم العظيمة فى السمو بهذه الحياة ، إلى تطلعات نحو عالم آخر تتحقق فيه كل السعادة تلقائيًا دون جهد إنسانى . لقد تزوج جودوين نفسه قبل ذلك دون عقد ، ولذلك عندما أحب شلى « مارى » ابنة « مثله الأعلى جودوين » هرب معها إلى فرنسا ثم سويسرا وأخيرا إيطاليا . وعاشت معه إلى آخر أيام حياته نحوًا من ثمانى سنوات نصفها دون عقد زواج لأنه كان مايزال متزوجا بـ « هاريت ويستبروك » . ولم يكن هجر شلى لهاريت هو السبب الوحيد أو الأكبر فى انتحارها . فقد أحب مارى بعد زواجه بهاريت بأقل من عامين . ذلك أنه منذ الشهور الأولى برزت الفجوة بين فكره وفكر هاريت ، وما تطلبه هى من الحياة وما يريده هو منها . لم تستطع هاريت أن تعيش فى عالمه ولا أن تضحى من أجله . وكانت حياته كلها للقراءة والتأليف ، فانصرفت هى عنه قبل أن ينصرف عنها . ولكن كانت هناك ابنته ثم أثمر الزواج حتى بعد التعرف على مارى ولدا سنة ١٨١٤ . ولما انتحرت هاريت غرقًا فى البحيرة فى « هايد بارك » طالب شلى بولده وبابنته ، ولكن المحاكم الإنجليزية رفضت أن تسلم إليه ولديه لأنه ملحد ومتزوج زواجًا غير شرعى وغير مسجل فهو دينيًا لا يحسن القوامة على الأبناء . ونصّب قريب له ، طبيب فى الجيش ، وصيًا على الولدين . ورتب شلى لولديه مائة وعشرين جنيهًا نفقة سنوية وكانت آنذاك مبلغًا كبيرًا . واجتاز شلى أزمة نفسية حادة سنة ١٨١٧ على أثر رفض المحاكم وصايته على ولديه بعد انتحار امهما هاريت وعكف فى مكان قرب غابة « بيشام » وألف أطول قصائده وأعنفها ثورة « ثورة الإسلام » التى نشرها بعنوان « لاوون وسيثنا » ، وأعاد نشرها بعد شهرين تقريبا بتعديلات تحت عنوان « ثورة الإسلام » ، حيث يعلن البطلان حرب الحب والحق على السيطرة والاستبداد والاستعباد .

وحياة شلى مع مارى كانت عبارة عن قراءة وتأليف مركزين مستغرقين لكل وقته تقريبًا . لا يكاد يتنفس إلا قارئًا أوكاتبًا وعانى سلسلة متصلة من الضائقات المادية ومن تعنت أبيه فى أن يعاونه ماديًا إلا عند اشتداد الأزمات وتوسط الأصدقاء . وكان سفره إلى فرنسا وسويسرا ثم إيطاليا

حيث قضى الشطر الأكبر من غربته يكلفه ولا شك مبلغا مهما قل فقد كان أكثر مما يحصل عليه من أى مصدر من المصادر . لقد قطع صلته بإنجلترا وعاش فى إيطاليا إلى أن غرق سنة ١٨٢٢ عند شاطىء « الجهورن » وفى هذه السنوات الأربع الأخيرة ألف أهم مؤلفاته : « بروميثيوس طليقًا » ، « جنية آتلاس » ، « ابيسيشيديون » ، « موت هيلاس » و « أدونيس » فى رثاء كيتس . والقصائد الأربع – وخاصة بروميثيوس طليقًا – تعد من أهم ما ألف . وفى سنة ١٨١٩ ألف « أنشودة إلى الريح الغربية » وهى من أشهر قصائده القصار وأعمقها أثرًا فى شعراء الرومانسية العربية . هذا إلى جانب مقاله « دفاع عن الشعر » ومقالات كثيرة أخرى ، ومقطوعات شعرية غنائية عديدة ، ورسائل هامة عامة وخاصة كثيرة . ولم تكن مارى بالنسبة إلى شلى زوجة تفهمه وتعينه على عمله فحسب ، وإنما كانت بالنسبة إليه مصدرًا من مصادر وحيه . يهدى إليها أطول قصائده « ثورة الإسلام » ويلقبها « بابنة الحب والنور » . ويمدحها بأنها بحكمتها الشابة كسرت قيود التقاليد وسارت حرة كالنور بين السحب فتقابلا معًا هى وهو . ويذكر لها كيف أنها ملأت بيته بالابتسام بهذين الطفلين اللذين ولدتهما له . كما يذكر آباءها الأمجاد وعبقرية والدها جودوين وأمها التى ماتت بعد أن ولدتها وكانت قد ألفت كتابًا عن حقوق المرأة تدعو فيه إلى تحرير بنات جنسها من سيطرة المجتمع والرجل . إنها مارى التى صانت الكثير من مؤلفاته ونشرتها بعد وفاته وكتبت عنها ، وعن الظروف التى أحاطت بتأليفها ، مما أعان دارسى شلى معاونة كبيرة . وتصادف أيضًا أن الابن الأخير لمارى هو وحده الذى عاش بعد أبيه فورث لقب الأسرة وأصبح « برسى فلورنس شلى » حتى مات سنة ١٨٨٩ .

لقد عرف شلى عن قرب كيتس وبيرون ، صنويه فى جيل الرومانسية الثانى ، فى غربته وغربتهما ، وامتزجت كثير من أحداث حياتهم . فقد كان لبيرون علاقة بأخت غير شقيقة لمارى ولدت للحياة بنتا تعذبت من وضعها غير الشرعى . وشهد شلى مأساتها عن قرب وحاول أن يخفف من سطوة المجتمع والكنيسة على هذه الضحية البريئة . كما اتصل بكيتس بل رثاه بقصيدة من أروع قصائده ، أدونيس(Adonais)وكان أهم ما أحزنه أن شاعرًا عظيمًا مثله يمضى ، فإذا هو بالنسبة إلى قومه الجاحدين وكأنه ما كان وما وجد . لقد سمى مركبه الذى صممه مع صديقه وليامز « أريل »(Ariel)إله الريح ، وكان قد أبحر به معه إلى حيث بيرون ليصالحاه على الصديق « لى هنت » ، وهاجمتهما عاصفة على الشاطىء اليونانى فغرقا على مقربة منه ودفنا فى أرض اليونان ،

ثم نقل ما بقى من عظامه إلى الكنيسة البروتستانتينية فى روما ، وكأنما أراد القدر أن يعود أشلاء إلى رحاب الكنيسة التى آمن بربها ولكن على طريقته . ومن اسم هذا المركب المشئوم استوحى اندريه موروا كاتب السير الفرنسى المعروف ، سيرة شلى وعنوانها « أريل » سنة ١٩٢٤ ، وهى السيرة التى أثرت كثيرًا فيما كتب كتابنا عن شلى أمثال أحمد زكى أبو شادى ومحمد حسنين هيكل . وقد لخصها على مزاجه أحمد الصاوى محمد فى عدد من سلسلة اقرأ (١٢٧) .

هذه الحياة التى كانت صراعًا متصلا بين الخير والشر . فى ملحمة أدبية متكررة ، والتى كساها شلى شتى أنواع الجمال الأدبى شعرًا غنائيًا وملحميًا ، هى التى كانت بقصرها وهدفها تجذب شعراءنا إليه ، مثلها فى ذلك مثل شعره . ولعل مما جذب شعراءنا إليه أيضًا نبرة الأسى التى كانت تتجلى فيما كتب من عدم تقدير معاصريه له . فقد نشرت أكثر مؤلفاته نشرًا حقا بعد مماته . ومات ككثير من شعرائنا لم ينل من تقدير الناس ماكان يحلم به . مثل شاعرنا عبد الرحمن شكرى وكثيرين من شعراء الجيل الثانى جيل الرومانسيين .

(ب) آثاره :

ألف شلى فى سنوات قليلة مجموعة ضخمة من الشعر لا تقل كثيراً عن مجموع ما ألف عدد من أكبر الشعراء الإنجليز فى حياتهم الطويلة . وإنتاجه الشعرى ينقسم قسمين : مطولات مسرحية وقصصية وملحمية مسرفة فى الطول أحياناً مثل « ثورة الإسلام » التى وصلت إلى خمسة آلاف بيت من الشعر تقريباً ، وقصائد غنائية أو قصصية قصيرة تتجلى فيها خصائص شعره ربما بأوضح مما تتجلى فى المطولات .

وقبل أن نحاول استخلاص خصائص الشاعر التى كان لها الأثر الأكبر فى شعرائنا نقدم هذا الدليل ليكون معينا لنا على تتبع إنتاجه ودراسته وترتيبه ترتيبا زمنيًا لملاحظة التطور فى ملكته الشعرية قصيرة العمر . فقد ألف فى السنوات التالية ما يلى :

١٨١٠ (Zastrozzi) « زاستروتزى » قصيدة رومانسية ألفها قبيل مغادرته كلية ايتون . وهى باكورة أعماله . وفى نفس العام نشر مجموعة قصائد بعنوان « شعر أصيل بقلم فيكتور وكازير » (Victor and Cazire) بالاشتراك مع أخته إليزابيث . وفى نفس العام نشر قصيدة « سينت أرفين » (St. Irvyne)

وكل قصائد هذه الفترة لا قيمة لها فنياً ولكنها كباكورة أعماله تساعد الدارس المتخصص على تتبع خطوات تطوره فيما بعد . وهى بالنسبة إلى شعرائنا لا تشكل أية قيمة فلم نعثر على شاعر منهم أو دارس يذكرها مجرد ذكر.

وفى نفس العام ألف مجموعة صغيرة من القصائد القصار بعنوان « مقطوعات لمرجريت نيكلسون (Nicholson) نشرت بعد موته (Posthumous Fragments) وهو عنوان كان قد اقترحه عليه صديقه « هوج » (Hogg) وشعر المجموعة كله ضعيف ولكنه خطوة واضحة نحو تأليف شعر حق .

١٨١١ أصدر منشوره هو وتوماس هوج بعنوان « ضرورة الإلحاد » الذى أرسله إلى القساوسة ودعاهم لمناقشته ، وبيّن فيه رأيه فى إثبات وجود الله كما أسلفنا فى تاريخ حياته فى مرحلة دراسته فى جامعة أكسفورد .

١٨١٢ – ١٨١٣ أصدر قصيدة « الملكة ماب » (Queen Mab) وهى مطولة يهاجم فيها الطغيان السياسى والسيطرة الدينية المسيحية . تظهر القصيدة سيطرة فكر « جودوين » وآرائه على الشاعر الشاب . فعلى ألسنة الشخصيات فى هذه القصيدة نجد النبرة العالية ، والفلسفة الفجة أحياناً التى ترجع بدورها إلى تآليف جودوين الفلسفية ، وموضوعها أن ملكة الجان خطفت روح الفتاة « إيانثى » فى مركبتها السماوية لتطلعها على العالم وأسباب بؤسه التى تتلخص فيما يفعله الملوك والقساوسة والساسة وما ينتج عن نظام الزواج والتجارة ومبادىء الدين المسيحى من شرور .

١٨١٥ – ١٨١٦ أصدر قصيدة « الأستور » (Alastor) وهى أول قصيدة طويلة له ، وقد هدأت فيها أنغام الفلسفة الصاخبة التى ظهرت فى « الملكة ماب » . وهى تصور مأساة الإنسان المثالى عندما تتحطم آماله وجهوده على صخرة الواقع ، فالإصلاحات لم تنجح ومجموع البشر يعيشون على الخديعة ولا يدرون . وهى تعتبر أول قصيدة ناضجة له ، تعكس أثر تجلى المثل الأعلى له فى روحه ، وتصور مأساة هذه الروح التى يعالجها مراراً كما عالجها فى أبيسيشيديون . وفى نفس هذا العام ألف مجموعة من المقالات تصور فلسفته فى الحب والحياة ومستقبل الإنسانية والميتافيزيقا

والمسيحية . . . إلخ . وترجع قيمة هذه المقالات إلى أنها تصور نهاية تأثير جودوين وآرائه فى تأليفه وقد كان قبلها أسير فلسفة جودوين .

١٨١٦ ألف قصيدة «مون بلان» (Mont Blanc) وتظهر فيها لأول مرة عبقرية التأملات العميقة التى صبغت كل شعره بعد ذلك بميسم واضح .

١٨١٧ ألف أطول قصائده «ثورة الإسلام» (٤٨١٨ بيتاً) التى نشرت نشراً محدوداً بعنوان «لاوون وسيثنا» أو «ثورة المدينة الذهبية رؤية للقرن التاسع عشر»

(Laon and Cythna or the Revolution of the Golden City. A vision of the 19th Century)

والقصيدة من وحى كتاب الأديب الفرنسى (Montaigue) «مونتاجو» عن الثورة الفرنسية . كما اختلط فيها تأثير ما كتب الرحالة الفرنسيون إلى الشرق وخاصة فولنى (Volney) والقصيدة كتبت فى «بيشام وود» بجوار مارلو بيتش فى إنجلترا تحت تأثير حزنه لرفض المحاكم وصايته على أبنائه من هارييت بعد انتحارها ، وفى الوقت نفسه تتأثر القصيدة بمناقشات حادة بينه وبين «بيرون» لاختلاف الرأى فى مصير الحياة . يرى بيرون فى جبال الألب مثلا رمزاً لقوة الطبيعة التدميرية ويرى شلى فيها رمزاً للقوة السحرية التى تحكم عقل الإنسان وروحه وتدفعه إلى إقرار الخير والعدل .

وفى القصيدة نجد العُقَاب والحية رمزاً للقصد النبيل وللشر كما نرى البطلين الأخوين العاشقين (لاوون وسيثنا) فى جهادهما البطولى المتكرر المعارك والصراعات ضد السيطرة والاستبداد باسم الحب والحق . إن الثورة الفرنسية ، وقد خيب التاريخ مكاسبها ، ليست مجرد درس تاريخى أو فلسفى ، وإنما هى مصدر لتحريك الخيال والهام الفن ليسمو بالثورة على أنها عيد من أعياد الحرية (النشيد الخامس) . فالظلم فى هذه الدنيا أعمق وأخطر من أن يمحى بهبة أو ثورة واحدة ، لا بد من ثورات وصبر ومثابرة لتحرير الإنسان من نير الظلم والاستعباد الذى خضع له قروناً طويلة لكن لابد من التبشير بالفجر الجديد الذى لا عود فيه لدين أو للطبيعة . وإنما العود فيه إلى وعى عميق بالعدل والديمقراطية وإيمان واضح بالحب والحرية .

والقصيدة عبارة عن ثورات متجددة تثيرها الفتاة سيثنا وأخوها ضد الطغاة .

ويضحى الطغيان بالبطلين المهزومين حرقاً ، أملا فى أن تخفف هذه التضحية من كوارث الفقر والجوع والطاعون ؛ وتنتهى القصيدة رغم هذا بالتعبير عن الإيمان بفناء الطغيان والضلال ، وبأن الفضيلة الثورية لها هى وحدها النصر آخر الأمر. وقد لاحظ النقاد انفصال النشيد الأول (٦٦٦ بيتا) عن سائر القصيدة حيث الصراع بين العقاب والحية ثم ينتقل الصراع دون تمهيد أو ربط إلى لاوون وسيثنا ولا يذكر العقاب والحية بعد ذلك .

فى السنة نفسها أصدر قصيدة « روزالند وهيلين » (Rosalind and Helen) وهى قصيدة ضعيفة بدأها فى إنجلترا وأنهاها فى إيطاليا .

كما نشر قصيدة « جوليان ومادالو » (Julian and Maddalo) وهى قصيدة بارعة قوية أصدرها من فينيسيا وفيها تتجلى ملكة شلى الفريدة فى رؤية الأشياء فى صراحة قوية ، وفى الوقت نفسه بخيال قوى يرفعها إلى أعلى آفاق الشعر ، وإن عكست النقاش بينه وبين بيرون . ونجد فى القصيدتين أكثر ما باح به عن أحداث حياته وأثرها فى نفسه ونلمح بعض الإشارة إلى انتحار زوجه هاريت .

١٨١٨ ألف قصيدة « إلى قبرة » (To A Skylark) وهى غنائية فاقعة الرومانسية عرفها الشعراء العرب وترجموها مراراً (من ١٩١١ إلى ١٩٦٤) إحدى عشرة مرة وقلدوها واستلهموها أكثر من أية قصيدة أخرى من العصر الرومانسى الإنجليزى كله . وسنعالج موضوعها وترجمة شعرائنا لها عند تحليل هذه الترجمات .

وفى هذا العام هاجر شلى نهائيًّا إلى إيطاليا . وأيقظت الطبيعة الإيطالية خياله وألهمته شعراً غزيراً كثيراً . كانت بدايته « أبيات ألفت فى تلال أوجانيين » (Lines written Among the Euganean Hills) وهى فى ثلاثمائة وسبعين بيتاً .

١٨١٩ شهد هذا العام أهم ما ألفه شلى وأروعه وهما قصيدتا « تشنسى » و « بروميثيوس طليقا » ، و « تشنسى » مسرحية تتناول علاقة شاذة بين أب وابنته فى روما أواخر القرن السادس عشر . وإخراج المسرحية عسير جداً ؛ وبالرغم من ضعفها العام فإنها تضم مقطوعات غنائية غاية فى الروعة والجمال .

أما « بروميثيوس طليقا » وهى مسرحية شعرية أيضاً فى فصول أربعة فتمثل

الصراع البطولى للإنسان فى سبيل أن يتحرر من جبروت الإلهة والشر. وهى تعد أروع ما ألف شلى . وكان قبل تأليفها متردداً فى اختيار بطله الاسطورى أيكون تاسو (وقد كتب جزءا منها نشر بعد موته) أم « جوب » أم « بروميثيوس » . وقد اصطحب معه إلى جبال الألب مسرحية « اسخيلوس » عن البطل الأسطورى الذى ألهم من قبله مثاليين كثيرين فى عهد الثورة . جعله « جيتى » الألمانى الخالق الآدمى الذى يصنع الناس ويسخر بالإله وجعله « بيرون » رمز القداسة والتحمل البطولى والنهاية المأسوية للإنسان . أما شلى فيرى نهاية « بروميثيوس » الاستسلامية لجوبيتر رب الأرباب كما يصوره أسخيلوس نهاية غير مقبولة ولا محتملة . لذلك لابد من تغييرها وتعديل الأسطورة بما يلائم ايمان شلى بكمال الانسان إيمانا لا حدود له . وكان اسخيلوس قد كتب مسرحيته فى الأصل من ثلاثة أجزاء ، ضاع جزآن ولم يبق إلا الجزء الأول ، حيث ينتهى الصراع بهزيمة بروميثيوس فى الصراع . ولكن الجزء الثانى كان يحمل استئنافاً للصراع ثم الانتصار . ويرى النقاد أنه من حسن الحظ أن ضاع هذا الجزء لأن شلى يبدأ مسرحيته من حيث ختم أسخيلوس جزءها الأول ، وبهذا أصبح حرًّا فى أن يصور انتصار بروميثيوس كما يشاء . يختار خاتمة الصراع والعوامل المؤدية إلى هذه الخاتمة المتفائلة بانتصار الإنسان على كل عوامل الشر دون أى قيد من التراث اليونانى . وبالمسرحية من بقايا تأثير « جودوين » ما يجعل الألم والمرض والخطيئة أعراضاً عارضة . إننا لابد أن نكبر على الدين الذى هو من اختراع عقل الإنسان فلابد إذن من أن ينتصر الإنسان « بروميثيوس » . لقد أذاب فكرة « جودوين » عن المنطق المجرد وأصبح عنده الحب المتكامل . فبروميثيوس روح الحب يكره البغض ، لأنه حب محض ولابد من هزيمة « جوبيتر » . لذلك يصوره يتدحرج من على عربته وينحدر (بشكل فج) بصعقة من القدر وبذلك يكون الميلاد الجديد ويتحرر « بروميثيوس » .

شخصية بروميثيوس غير متكاملة . وأمه الأرض ترسل إليه أرواح الشهداء والأبطال لتحييه وتساعد على امتزاجه بالطبيعة ويأتى الإله « ديموجورجون » ممثلا للأبدية من صلب زوس الإله ، فالشر لابد أن يلد ما يقضى عليه هو . إنه يقضى

على نفسه . وبروميثيوس لا يجد عوناً فى ابن إله الشر وحده وإنما يسانده (الحب) آسيا ويسانده المحيط بانثيا (الإيمان) وأيون (الأمل) ..أما من الناحية الفنية فقد عيب على مسرحية شلى أنها تفتقد كثيراً الحركة الدرامية . فالحركة تكاد تتوقف قبل منتصفها والجهاد يصبح بعد خطواته الأولى وصفاً وحواراً لا حدثاً ولا حركة . أما من ناحية الحوار فقد عيب على المسرحية أن شخصياتها جميعاً يتحدثون نفس اللغة الشعرية المفعمة بالخيال . حتى لغة العدو المكروه « جوبيتر » مملوء بالإشارات إلى جمال النجوم وروعة الشمس . بل إنه أيضاً محب لآسيا مصباح الأرض ونورها . إن آلهة الغضب نفسها وهى تعذب بروميثيوس تتكلم وكأنما هى أيضا تعانى الآلام التى تنزلها بضحيتها . وفى الفصل الرابع يعود الشاعر الغنائى إلى نفسه فتعلو النبرة الغنائية ويصبح الحوار أغنيات . ولا يضيف هذا الفصل شيئاً جديداً إلى المسرحية وكأنما هو نهاية السيمفونية : ضرورة عاطفية وإن كان نبتاً طفيليًّا على منطق الأحداث .

والقصيدة فى أجزائها الغنائية خاصة تصل إلى أعلى درجات الروعة والتفرد فى الشعر الإنجليزى . إنها تعبر عن إيمان بالحب وضرورة الصمود للشر . فالوجود نفسه يتوحد فى جهاد الإنسان الأخلاقى ليكونا معاً قوة لبزوغ الفجر الإنسانى الجديد . وكان هذا دائماً إيمان المثاليين ، إيمان أفلاطون والمسيح والأنبياء جميعاً .

١٨٢٠ نشر قصيدة درامية « أوديب الملك » أو « الطاغية متورم القدمين » وهى مبنية على مسرحية « أوديب ملكاً » ولا تعد نموذجا حقا لشعر شلى لأنها هجاء ساخر للملك جورج الرابع باعتباره نموذجاً للسياسات الرجعية فى عصره . ولذلك نشرها دون توقيع لعلو نبرة السخرية فيها . وهى تمثل قدرة شلى على المحاكاة الساخرة (Parody) التى بدأها فى قصيدة « بيتر بل الثالث » التى ألفها فى العام السابق وسخر فيها أشد السخرية من الشاعر « وردزورث » فى قصيدته عن صعلوك يهتدى إلى الحق والفضيلة عندما يشهد إخلاص جاره لصاحبه .

كما ألف فى هذا العام أيضاً أشهر قصائده الغنائية « أنشودة إلى الريح الغربية » Ode to the West Wind التى سنقف عندها لمعالجة ترجمتها مراراً إلى العربية وهى

القصيدة التى يقول فيها أن كلماته ستكون بوقاً يعلن عن مقدم النبوءة وتحققها .

١٨٢٠ نشر قصيدة « ساحرة آطلاس » (The Witch of Atlas)وهى أكمل قصائده الطوال وأن لم تكن أعمقها ولا أقواها جذبا للاهتمام وفيها تهزم الساحرة الحكام والأنظمة الحكومية لينتصر الحب والجمال عليها . والقصيدة تحافظ على الاتجاه الرمزى عند شلى . وفيها نزعة صوفية تربط بين شعر « بليك » . العظيم وشعر « ييتس » (Yeats) التجديدى . وهى بالغة الطول لتناولها علاقة الإنسان بالكون من خلال الرموز الخاصة التى يخلقها شلى ، مما جعلها صعبة الفهم عسيرة التذوق .

١٨٢١ وفى هذا العام تصاعد خط إنتاجه فأنتج كثيراً من الآثار الشعرية الغنائية والمقالات النثرية والرسائل . ولكن أهم ما أنتج فى هذا العام هو قصيدة « أدونيس » (Adonais) وهى قصيدة فى رثاء الشاعر كيتس فى أربعمائة وخمسة وتسعين بيتا مقسمة على خمس وخمسين مقطوعة . ولذلك تعد من قصائده الطويلة غير القصصية . لقد آلمه أن يمر حادث موت شاعر شاب عبقرى فى السادسة والعشرين من عمره دون أى اهتمام . بل إنه رأى أن الموت جاء من أثر هجوم ظالم شرس من نقاد لا يقدرهم شلى على قصيدة « كيتس » العظيمة « أنديميون » (Endymion) التى تعد من روائع الشعر الإنجليزى . مات كيتس بانفجار شريان تعيسا بالنقد ، وهو العبقرى والمعتدون نقاد غير موهوبين فى شىء . إن حظ الشاعر العظيم فى زمانه المنكوب هو الذى فجر هذه الأبيات الحزينة التى تشارك فيها الطبيعة ، بزهرها وسمائها وأرضها وحيوانها ونجومها وكواكبها ، القلب المرهف الحزين لفقدان هذه الزهرة قبل أن يتم تفتحها . والموقف ألهم شلى كثيراً من وصف الطبيعة الجميل وكثيرا من المرارة والسخط والمناداة بجهاد الظلم ودحر الظالمين . وهى القصيدة التى استلهمها بعض شعرائنا ومنهم المازنى .

١٨٢٢ ألف قصيدة هيلاس (Hellas) وكان مع بيرون حينا قابلا البطل اليونانى المعاصر « مافرو كورداتو » (Mavro Cordato) والقصيدة تحية لليونان وبطلها هذا . وفيها أناشيد للجوقة تعبر عن الأمل فى مستقبل الإنسانية ، ممثلا فى أمله فى انتصار اليونان على الحكم التركى ، مما يبشر بثورة إنسانية شاملة تنبع من داخل النفس البشرية .

والغنائية تصبغ كل القصيدة بصبغة طاغية ويتفوق فيها الشاعر فى عملية التجسيد النغمى .

كذلك ألف فى نفس العام قصيدة « ايبسيشيديون » (Epipsychidion) من وحى الكونتسة « فيفيانى » وكانت قد دخلت الدير احتجاجاً على قرار والدها بتزويجها ممن لا تحب . مما أثار فى شلى عاطفة حب لها عابرة ، لأنها تجسد موقفه الأسمى من الثورة على القيود والتقاليد . والقصيدة فى ستمائة بيت وهى دفاع صريح عن الحب الأفلاطونى ، كما يدافع فيها عن أن الحب يمكن ألا يلتزم بانسان واحد . ويعاب على القصيدة علو النبرة فى التعبير الذاتى والإسراف فى العاطفة مما أبعده عن الموضوعية والتجريد الشعرى المطلوب .

١٨٢٢ وهو عام وفاته ألف فيه قصيدة « انتصار الحياة »(The Triumph of Life)وفيها يبرز أن الخير ، ووسائل تحقيق هذا الخير لا يمكن أن يتصالحا أو يتوافقا .

* * *

وتشهد الأعوام ١٨١٩ – ١٨٢٢ وهى الأعوام التى قضاها كلها فى إيطاليا أهم أعماله النثرية . وهى مجموعة رسائل ومقالات تمتاز بأسلوبها الشعرى الذى يعده بعض النقاد من أروع ما كتب بالانجليزية[1] وكذلك كتب فى هذه الفترة أهم مقال له وأشهره (دفاع عن الشعر) (Defence of Poetry) وهو ما سنقف عنده فى الفصل الخاص بنظرية الشعر عند « شلى » التى أثرت بوضوح فى نظرية الشعر عند مدرسة التجديد أو الديوان فى مصر .

(جـ) الشاعر ونظرية الشعر :

بعد أن عرضنا لحياة شلى وذكرنا أهم آثاره نعرض لنظرية الشعر عنده . هناك خمسة مصادر أساسية لآراء شلى النقدية . وهذه المصادر الخمسة هى أشعاره ، ومقدمات قصائده الطويلة ، وبعض ملاحظاته عن الشعر التى وردت فى خطاباته ، وكتاباته النثرية ، ومقاله الطويل « دفاع عن الشعر » . ويعتبر دفاع شلى عن الشعر أنضج الوثائق التى تتضمن آراءه النقدية فقد كتبه قبل

---

(١) روزيتى دائرة المعارف البريطانية (William M. Rosetti)

وفاته بثمانية عشر شهراً . فهو لذلك يعكس الكثير من الآراء التى ضمنها كتاباته النثرية والشعرية . وكان المقال رداً على مقال نشره صديقه الأديب الروائى توماس لاف بيكوك (Peacoch)بعنوان « عصور الشعر الأربعة » . ولفهم نظرية شلى فى سيكولوجية الخلق الفنى ، وهو جوهر دفاعه ، سنبدأ أولا بتحليل مقال بيكوك لفهم وجهة نظره فى تطور الشعر من الناحية التاريخية ونظرته إلى الشعر فى عصره من حيث أنه فن فى حد ذاته .

عصور الشعر الأربعة عند بيكوك :

يبدأ بيكوك مقاله بقوله إن الشعر كالعالم ، يمكن أن يقال عنه أنه مر بأربعة عصور فى تطوره . إن عصر الشعر الأول هو عصر الحديد والثانى عصر الذهب ، والثالث عصر الفضة ، والرابع عصر النحاس . ويرى بيكوك أن الشعر الكلاسى والشعر الحديث قد مرا بهذا التطور التاريخى .

والعصر الحديدى هو عصر المجتمعات البدائية ، عصر مدح فيه الشعراء ملوكهم وسجلوا أمجادهم ، فالمديح عند بيكوك هو أصل الشعر ، وتجارة المديح تجارة رائجة فى المجتمعات البدائية . يقول :

> « هذا هو أصل الشعر . وهو كسائر ألوان التجارة يزدهر إبان تصاعد الطلب على السلعة ويزداد ازدهاره بمقدار اتساع السوق التى تطلبه . وعلى ذلك فالشعر فى أساسه مدائح[1] . »

وعصر الشعر الكلاسى الأول سبق اختراع الكتابة . وكان شعراؤه هم مؤرخى عصرهم ومنبع معارفه أيا كان نوعها ، وكان أهل هذه المجتمعات يعتبرون شعراءهم ملهمين نظراً لمعرفتهم بتاريخ الآلهة والإلاهات والحوريات والجن والشياطين . وهم ، من وجهة نظر مجتمعاتهم ، ليسوا مؤرخين أو فقهاء دين فحسب ، وإنما هم أيضاً مشرعو القانون وحماة الأخلاق .

---

(١) بيكوك «عصور الشعر الأربعة» سنة ١٨٢٠ ص ٤ (والترجمة للباحثة) .

This is the origin of poetry, which, like all other trades, takes its rise in the demand for the commodity, and flourishes in proportion to the extent of the market Poetry is thus in its origin panegyrical

ثم وجد العصر الذهبي مادته في العصر الحديدي حيث إن العصر الذهبي للشعر بدأ عندما أصبح الشعر استعاديا (Retrospective) أي متسما بالتأمل في الأحداث الماضية . وبذلك ارتبط بظهور معالم الحكم المدني . هو عصر قوي فيه دور المؤسسات الاجتماعية ، واهتم الناس فيه بعالم الحقيقة أكثر من اهتمامهم بعالم الآلهة والجن والشياطين . وتحول الشعراء من مديح الزعماء الأحياء إلى مديح أسلافهم الذين أسسوا هذه المجتمعات النامية ؛ فازدهر الشعر القومي التقليدي . واحتفظ الشعر في مجال الفنون من رسم ونحت وموسيقى بالقيادة الفكرية فهو قمة الفكر لا ينازعه التاريخ أو الفلسفة أو العلوم الأخرى . إنه عصر « هوميروس » ، عصر وصل فيه الشعر إلى كمال ما بعده كمال . ولذا نشدت العبقرية أشكالا أدبية جديدة لمعالجة نفس الموضوعات . فنشأ الشعر الغنائي والشعر التراجيدي . وسرعان ما أصبحت هذه الأشكال الأدبية مألوفة فاستنفذت وظهرت أشكال أدبية جديدة في مجالات أدبية جديدة تنافسها فازداد نجاحها ، فبتقدم الفكر والمدنية أصبحت الحقائق أكثر تشويقا من الخيال ، وبدأ الاهتمام بنواح فكرية جديدة استحوذت على قدر من اهتمام الناس بالشعر.

ثم بدأ عصر الشعر الفضي ، وهو شعر الحياة المتمدينة ، وفي رأي بيكوك ، هناك نوعان من الشعر في العصر الفضي : الشعر المحاكي (Imitative)والشعر المبتكر (Original) واعتمد الشعر المحاكي على إعادة صب شعر العصر الذهبي في قالب شديد التنميق . ورائد هذا الشعر في رأي بيكوك هو فيرجيل . أما الشعر المبتكر فهو أساسا إما شعر هزلي أو تعليمي أو هجائي (ساخر) . ويتميز شعر العصر الفضي بانتقاء الألفاظ بكل حرص وبانسجام التعبير . ويرى بيكوك أن حالة الشعر هذه إن هي إلا خطوة نحو فنائه . فاللغة المجازية بما فيها من زخرف هي أفضل وسيلة للتعبير عن الاحساس والعاطفة بينما تعتبر أبسط الجمل وأبعدها عن الزخرف أفضل وسيلة للتعبير عن العقل والفهم . وهو بذلك يرى أن الفكر المحض والحقيقة الهادفة تبدو هزلية إذا ما نظمت ، وبهذا انسلخ عالم الفكر من الشعر كما انسلخ من قبله عالم الحقائق . لقد حاكى شعراء العصر الفضي شعراء العصر الذهبي بما لم يعد ممكنا الاستمرار فيه دون ملل . واستنفذوا مجال الشعر الخلقي (Ethical) والتعليمي المحدود . وبذلك أصبح لزاما على الشاعر إما أن يتوقف عن النظم أو يطرق مجالات جديدة .

ثم تلا ذلك عصر الشعر النحاسي ، وهو عصر رفض شعر العصر الفضي بصقله ومعرفته ،

فاتخذ بذلك خطوة تراجعية نحو بربرية عصر الشعر الحديدى بتقاليده البالية ، مدعياً أنها عودة إلى الطبيعة وإحياء للعصر الذهبى ، فظهر شعر يمتاز بالإطناب (Verbosity) مما قاد إلى تفكك الأسلوب الشعرى وينتمى لهذا العصر كل الشعراء الذين ذاع صيتهم زمن انهيار الإمبراطورية الرومانية .

عصور الشعر الحديث الأربعة عند بيكوك :

تلت مرحلة الشعر الكلاسى فترة العصور المظلمة فى أوربا ، عصر البربرية الدينية . ولقد كان لاكتساب دول أوربا كيانات سياسية جديدة ومستقلة أثره البالغ فى خلق روح المغامرة فى نفوس الناس ، فبدأ عصر الفروسية وتأليه المرأة . إنه عصر تغنى فيه الشعراء بأبطال الفروسية وبالحب . وهذا هو العصر الحديدى للشعر الحديث . أى عصر أغانى التروبادوريين[١] .

وجاء بعد ذلك العصر الذهبى للشعر ، عصر النهضة الذى انتشر فيه أدب الرومان والاغريق ، عصر مركب من كثير من الخواص من كل العصور ومن كل الأمم فى صورة واحدة ، عصر أتاح للشاعر مجالاً خصباً . إنه عصر شكسبير ، عصر التحرر الأدبى .

ويلى ذلك العصر الفضى للشعر الحديث ، عصر دريدن وبوب وهو ينتهى بجولد سميث وكولنز وجراى . ويرى بيكوك أن دريدن وبوب بلغا الكمال فى نظم الشعر ، وهو يعتبرهما حجة فى فنهما .

وسرعان ما اهتز عرش شعراء العصر الفضى ، ويعزو بيكوك هذا إلى أن معاصرى جراى وكولنز كانوا من المفكرين الذين يتسمون بالعمق الفكرى الشديد ، ومنهم هيوم بمبدئه الشاك (Scepticism) وجيبون بسخريته الهادئة ، وروسو بألغازه المحيرة ، وفولتير بسخريته اللاذعة .

لقد بدأ عصر التساؤل وعصر الفكر وأصبح لزاماً على الشعراء أن يقدموا الدليل على أنهم يعلمون شيئا مما يدعون أنهم يتحدثون عنه ، فاتجه الشعراء إلى ما أسموه جمال الطبيعة الرائع ، فظهر مؤسسو العصر النحاسى للشعر الحديث ، شعراء البحيرة (Lake Poets) وهم وردز ورث وكوليردج وسذى ، ورغم إقرار بيكوك بأن هؤلاء الشعراء قدموا للعالم قدراً من الانطباعات الشعرية الرائعة ، ونماذج حية للفضيلة ، وأنهم نظموا الشعر على أساس جديد ، لكنه يعيب

---

(١) شعراء غنائيون عرفوا فى فرنسا وايطاليا من القرن الحادى عشر الى القرن الثالث عشر.

عليهم أنهم قد ضحوا بالعقل والفكر من أجل وهم كبير جعلهم يصورون بخيالهم الجامح الأرض التى يعيشون عليها على أنها وطن جميل ساحر Fairy land فنشروا التصوف والأحلام اللاعقلانية ، وتبعهم فى ذلك آخرون فبدأ العصر النحاسى للشعر الحديث . وتبلغ سخرية بيكوك من شعراء عصره مداها فيقول :

بينما يعمل المؤرخون والفلاسفة على تطوير المعرفة البشرية وإثرائها بسرعة متزايدة ، يتمرغ الشاعر فى وحل الجهالة الماضية وينقب فى رماد رفات المتوحشين ليصنع حلى رخيصة ولعبا تخشخش لأطفال العصر الكبار[1] .

وينهى بيكوك مقاله بأن الشاعر إنسان يعيش فى عالم الماضى وأن أفكاره وآراءه ومشاعره لا تناسب المجتمع المتمدين الذى يعيش فيه . ان الهدوء العقلى الفلسفى يستعرض ما حوله بعين فاحصة ويزود البشرية بأفكار بناءة ومعرفة مفيدة تطور الحياة البشرية ، أما الشعر بما فيه من عاطفة غير متزنة وأنين وانتحاب فإنه لا يصنع الفلاسفة ، ولا الحكام ولا أى فرد عقلانى ذى نفع فى أى درب من دروب الحياة . إن الشاعر فى أى مجتمع متمدين مضيع لوقته وسارق لوقت الآخرين . وحجة بيكوك فى ذلك أن هناك من الأشعار الجيدة التى كتبت فى الماضى ما يكفى ويزيد لذلك الحيز الزمنى الوجيز الذى يجب على أى مواطن يعيش فى مجتمع متمدين أن يعطيه لمتعة قراءة الشعر . أشعار كُتبتْ فى أوقات شعرية وَتفُوقُ من كل النواحى القصائد المصطنعة التى تكتب فى عصر غير شعرى بقلم جماعة من الشعراء أو الزاهدين . وبيكوك بذلك يؤكد أن تقدم العلوم والفنون المفيدة وتطور المعرفة السياسية والخلقية سيؤدى حتماً إلى تضاؤل جمهور الشعر . ان القوة الفكرية للإنسان قد اتجهت نحو قنوات أفضل . إنه عصر الرياضيين والفلكيين والكيميائيين والخلقيين والميتافيزيقيين والمؤرخين والسياسيين وعلماء الاقتصاد السياسى .

---

(١) بيكوك سنة ١٨٢٠ ص ١٦ (والترجمة للباحثة) .

While the historians and philosphers are advancing in, and accelerating the progress of knowledge, the poet is wallowing in the rubbish of departed ignorance, and raking up the ashes of dead savages to find gewgaws and rattles for the grown up babies of the age.

دفاع شلي عن الشعر[١] :

يعرف شلي الشعر بأنه التعبير عن الخيال ، وقد نشأ مع نشأة الإنسان . وحيث إن الشعراء يستخدمون لغة مجازية فهم أقدر من غيرهم على تحديد علاقات الأشياء بعضها بالبعض وتصويرها فتصبح سهلة الفهم . وهم باستخدامهم لغة مجازية بما فيها من تشبيهات وصور بلاغية يسهمون فى إحياء اللغة ، حيث إنهم يجددون الارتباطات الفكرية الناشئة من استخدام اللغة المجازية ويجددون هذه الارتباطات .

والشعراء هم مؤلفو اللغة والموسيقى والرقص والعمارة والنحت والرسم ؛ بل هم علاوة على ذلك مؤسسو المجتمعات المدنية ومبتكرو فنون الحياة . والشاعر عنده يجمع فى ذاته صفة المشرع وصفة النبي ويوحد بينهما ، هو يتأمل الحاضر بدقة فيكشف القوانين التى تحكم الأشياء الحالية وتنظمها ، ويستشف المستقبل على ضوء الحاضر :

أما الشعر فإن شلي يعرّفه بمعناه الأكثر تحديداً بأنه تعبير عن التنسيقات اللغوية ، وخاصة اللغة الموزونة (Metrical language) التى هى وليدة الخيال . وحيث إن اللغة قابلة للاستخدام بطريقة ينتج عنها تركيبات أكثر تنوعا ودقة من تلك التركيبات الناتجة عن استخدام اللون أو الشكل أو الحركة ، فهى أكثر مرونة كوسيلة تعبير من وسائل التعبير فى الفنون الأخرى . اللغة إذن هى أفضل وسيلة للتعبير وهذا يفسر لماذا لم تفق شهرة كبار النحاتين والرسامين ومؤلفى الموسيقى شهرة الشعراء ؛ رغم أن الملكات الذاتية لعباقرة هذه الفنون لا تقل بحال عن ملكات من استخدموا اللغة للتعبير عن أفكارهم وهذا هو سر تفوق الشعراء على غيرهم من رجال الفن .

ولما كان الشعر أكثر تعبيرات الخيال ألفة وكمالا . فان شلي يتطرق إلى موضوع النثر والنظم وهو لا يقر التقسيم المتداول الذى يجعل الكلام نثراً (Prose) ونظماً (Verse.) وهو بذلك يعتبر أن التمييز

(١) نشرت مارى شلي «دفاع شلي عن الشعر» لأول مرة عام ١٨٤٠ فى «مقالات وخطابات من الخارج وتراجم ومقتطفات» .

(Essays, Letters from Abroad, Translations and Fragments).

ثم نشرته للمرة الثانية عام ١٨٤٥ بعد تصحيح بضعة أخطاء مطبعية . ولقد أعيد نشر هذه الوثيقة النقدية الهامة عدة مرات نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر طبعة نشرها ألبرت كوك (Albert S Cook) فى بوسطن سنة ١٨٩٠ وكذلك طبعة اتش ، اف ، بى ، بريت سميث (H.F.B Brett Smith) فى اكسفورد عام ١٩٢١ .

بين الشعراء وكتاب النثر خطأ فادح . ولا ننسى أن سيدنى فى دفاعه عن الشعر (Apologie for Poetrie) (١٥٩٥) أكد أن النظم ما هو إلا زخرف للشعر وليس سبباً له . ذلك أن كثيرا من عمالقة الشعر لم ينظموا شعرهم ولا يستحقون أن يلقبوا بالشعراء . كذلك ذهب وردز ورث (١٧٩٩) فأكد فى مقدمة قصائده القصصية الغنائية أن هذا التمييز بالتضاد (Contradistinction) بين الشعر والنثر قد أدى إلى كثير من الارتباك والفوضى فى النقد الأدبى ، ونادى بأن يكون التمييز بين الشعر والنثر على أساس فلسفى لا على أساس شكلى .

والشعر عند شلى يتميز بتناغم وتناسق ، وهذا التناغم لا يقل أهمية عن الألفاظ التى يستخدمها الشاعر لاحداث أثر فى نفس القارئ . ومن هنا يقول شلى إن ترجمة الشعر تفقده قدراً كبيراً من جماله . وهو يذهب إلى أبعد من هذا فيقول أن مراعاة هذا التناغم (Harmony) فى لغة ذوى العقول الشعرية هى التى أوجدت الوزن (Metre) فى الشعر أو نظاماً معينا للأشكال التقليدية للتناغم اللغوى . ويستطرد ليقول أنه ليس لزاماً على الشاعر أن يخضع شعره لهذا الشكل التقليدى ليحقق التناغم اللغوى الذى هو روح الشعر وقلبه النابض . ورغم إقراره بأن استخدام الأوزان الشعرية ملائم وشائع فى بعض الحالات ، لكنه يرى أنه يجب على كل شاعر عظيم أن يبتدع جديداً ويضيف مبتكراً إلى نماذج من سبقوه فيما يتعلق بالكيان الصحيح لطريقته الخاصة فى النظم .

وطبقا لهذا المفهوم للشعر ، يقول شلى إن أفلاطون كان شاعراً من حيث إن صدق مجازاته ورونقها ، وتناغم لغته من أقوى ما يستطيع العقل أن يدركه . لقد طرح أفلاطون جانباً أوزان الملحمة والشعر الغنائى والمسرحى لأنه كان يحاول أن يخلق انسجاماً فى الأفكار مجرداً من الشكل والأحداث . وكانت فقرات كلامه تتسم بإيقاع تناغمى (Cadence). وكذلك كان بيكون شاعراً إذ كانت لغته ذات إيقاع عذب يرضى العواطف مثلما كانت حكمة فلسفته الرائعة تشبع العقول . كذلك يعتبر شلى كل ثوار الثورات الفكرية شعراء لأن فقرات حديثهم وكتاباتهم كانت تتسم بالتناسق والإيقاع وهى بذلك تحوى عناصر النظم الشعرى .

وإذا كانت القصة تتصف بالجزئية من حيث إنها تنتمى إلى فترة زمنية محددة وترابط معين من الأحداث يستحيل تكراره مرة أخرى ، فالقصيدة الشعرية صورة للحياة فى حقيقتها الأبدية . وهى بذلك ذات صبغة عالمية شاملة . وشلى بذلك يعكس آراء أرسطو الذى قال إن الشعر هو

أكثر أنواع الكتابة فلسفة ، من حيث إن جوهر اهتمامه هو الحقيقة العامة لا الحقيقة الفردية أو المحلية .

أثر الشعر فى المجتمع عند شلى :

الشعر عند شلى مقترن باللذة والحكمة . لقد ملأت أشعار هوميروس ومعاصريه قلب اليونان الفتية بالبهجة والسعادة . وجسد هوميروس فكرة عصره عن الكمال فى أمثل صوره فى شخصيات آدمية ، ولذا أيقظت أشعاره فى نفوس مستمعيه رغبة صادقة فى أن يصبحوا مثل أخيل (Achilles) أو هكتور(Hector) أو أوليس (Ulysses) ، كما عالج فى أشعاره الخالدة فضائل كثيرة ، فأرهف بذلك مشاعر قرائه وخلق فى نفوسهم رغبة صادقة فى اكتساب هذه الفضائل .

والشعر عند شلى له أثر خلقى كبير ، فهو يسمو بأخلاق الناس ، ولكنه يختلف عن علم الأخلاق فى الكيفية التى يحدث بها أثره الخلقى . فبينما يقدم علم الأخلاق نماذج للسلوك الأخلاقى ، يخلق الشعر فى نفوس الناس رغبة فى اكتساب هذا السلوك بتصويره للسمو الأخلاقى بكل عناصره المثالية الجميلة . وهذا هو ما فعله شلى فى « بروميثيوس طليقا » . إن بروميثيوس كما يصفه شلى فى تصديره لهذه المسرحية الغنائية هو :

> قمة فى كماله الخلقى والفكرى ، تدفعه أنقى الدوافع وأصدقها نحو أفضل الغايات وأنبلها[١] .

والحب عند شلى هو سر الأخلاق الأكبر ، كما أن الخيال هو أداة الأخلاق الكبرى . الشعر إذن يدعم الأخلاق بدعمه الخيال . ومن هذا المنطلق يرى شلى أن الشاعر يكون مخطئا إذا جسد تصوراته للخير والشر فى أعماله الشعرية ، حيث إن مثل هذه التصورات عادة ما تكون تصورات زمانه ومكانه وتصورات الشاعر يجب أن تكون غير متصلة بزمان أو مكان .

---

(١) شلى تصدير « بروميثيوس طليقا » ، الناشر هاتشنسون سنة ١٩٧٠ ص ٢٠٥ . (والترجمة للباحثة) .

.... the type of the highest perfection
of moral and intellectual nature, impelled by
the purest and truest motives to the best
and noblest ends

وفى معرض حديثه عن علاقة الشعر بالأخلاق ، يتناول شلى ظهور المسرحية فى أثينا بعد فترة من زمن هوميروس وشعراء الملاحم ، وهو يلحظ ويسجل أن الفن المسرحى فى أثينا أو غيرها وحيثما ازدهر واقترب من الكمال كان يتعايش مع السمو الخلقى والفكرى لذلك العصر . وهو يرى أن المسرحية بكونها الشكل الأدبى الذى يجمع من وسائل التعبير الشعرى أكثر من أى شكل أدبى آخر ، يظهر فيها الارتباط الوثيق بين الشعر والخير الاجتماعى أكثر مما يظهر فى أى شكل أدبى آخر . وهو بذلك يجد أن فساد المسرح فى أمة ازدهر فيها من قبل دليل على فساد أخلاق هذه الأمة وخمود الطاقات الاجتماعية بين أفرادها . وللشعر دور هام فى حياة المجتمعات فى الأزمنة الفاسدة . فعندما يقترب الفساد الاجتماعى من مجتمع فإن الشعر يخاطب ملكات الإنسان الخلاقة ويؤثر فيها ، فهى آخر ما يقضى عليه الفساد . الشعر إذن مصدر كل جميل وحق يمكن تواجده فى أزمنة الفساد الاجتماعى . فالشعر يجدد نفسه وبذلك يجدد حياة المجتمع : يقول فى مقاله دفاع عن الشعر :

« إنها الملكة التى تحوى فى آن واحد بذور نموها وبذور نمو المجتمع »[1] .

الشعر إذن لن يموت أبدا إذ أنه حلقة متصلة . وإن كل ما كتبه الشعراء على مر السنين إن هو إلا أجزاء تلك القصيدة الطويلة التى يكتبها الشعراء فى تعاون فكرى منذ بدء الخليقة .

ويرتبط أثر الشعر فى المجتمع بإنجازات عمالقة الشعر ويتخذ من التاريخ سنداً له . ألم تكشف أشعار بترارك ينابيع البهجة الكامنة فى لوعة الحب ، فأسهم بذلك فى تهذيب عقول البشر والسمو بها فصاروا أوفر حكمة وأكثر رقة ؟ ألم يتغنَّ أريوستو (Ariosto) وتاسو (Tasso) وشكسبير وسبنسر وكالديرون (Calderon) وروسو وغيرهم من العمالقة بسيطرة الحب فخلقوا بذلك فهماً حقيقياً لتلك العلاقة التى تربط الجنسين والتى أساسها المساواة بينهما ؟ ألم ينقد دانتى التعسف البابوى فكان بذلك أول مصلح دينى ؟

وبصدد تعريف كلمة « نفع » (Utility)[2] يقول شلى « إن اللذة والخير بمعنى عام هما

---

(١) شلى دفاع عن الشعر ، الناشر حوردان – ١٩٦٥ ص ١٥ (والترجمة للباحثة) .

It is the faculty which contains
within itself the seeds at once
of its own and of social renovation.

(٢) ادعى بيكوك أن الشعر عديم النفع وان ممارسة المنطق أكثر فائدة من ممارسة الخيال .

بالنسبة لأى مخلوق يتسم بالإدراك والذكاء مدار بحثه وغاية قبوله ، واللذة نوعان : لذة دائمة وعالمية ومستمرة وأخرى عابرة ذات طبيعة خاصة[1] ، وهو يرى أن المفيد حقاً هو مايقوى الشاعرية ويظهرها ويوسع مجال الخيال ويضفى روحاً على الحس . وهو يقصد بذلك أن الملكات السفلى عند الإنسان يجب أن تخضع لسيطرة الملكات العليا بحيث لاتكسر مبادىء الخيال فيحدث مثلما حدث فى إنجلترا إذ ازداد الأثرياء ثراء وازداد الفقراء فقراً نتيجة التطرف فى استخدام الملكة الحاسبة (Calculating Faculty) دون إخضاعها لمبادىء الخيال الأساسية . والشعر بتنميته هذه الملكة يدعم كيان المجتمع .

النفع الحقيقى عند شلى هو إحداث اللذة وضمان تحقيق سبل إيجادها ، والشعراء ومن حباهم الله بطبيعة شعرية هم الذين يتجون اللذة فى أسمى معانيها ويحافظون عليها . ويتساءل شلى ماذا كان يمكن أن يكون حال العالم لو أن دانتى وبترارك وتشوسر وشكسبير وملتون وغيرهم لم يؤلفوا روائعهم الأدبية ؟ ولو أن رفائيل ومايكل أنجلو لم يوجدا على هذه البسيطة ؟ ولو أن الآداب اليونانية لم تبحث وتدرس ؟ ولو أن الآثار الخالدة من النحت القديم لم تصل إلى الأجيال المتعاقبة من البشرية ؟ ولو أن شعر ديانة العالم القديم اندثر ؟ يرى شلى أنه كان من المستحيل للعقل البشرى أن يستوعب أبسط العلوم . فالخيال هو ملكة الابتكار والخلق . إن تنمية العلوم تنمية خالية من أثر الملكة الشاعرية قد وسعت من حدود سلطان الإنسان على العالم الخارجى بقدر ما حدث من سلطانه على العالم الداخلى ، وكانت نتيجة ذلك أن ظل الإنسان نفسه عبداً بعد أن تمكن من استعباد العناصر الأولية للطبيعة . إن بؤس البشرية يرجع إلى أن معدل تنمية الفنون الآلية قد فاق معدل تنمية الملكة الخلاقة التى هى أساس المعرفة كلها ، وإلا فما السبب الذى جعل هذه المخترعات تزيد من بؤس البشرية بدلاً من أن تخفف عنها ؟

سيكولوجية الخلق الفنى عند شلى :

الشعر عند شلى يختلف عن الاستدلال والتعقل (Reason) فهذه عملية إرادية ، أما نظم الشعر فلا يخضع للإرادة ، فالإنسان لايستطيع أن يقول إنى سأنظم شعرا ؛ ولا يستطيع أعظم الشعراء

---

(١) يرى شلى ان بيكوك قد استخدم كلمة نفع بمعناها الضيق أى بمعنى اشباع احتياجات الطبيعة البشرية .

أن يدعى هذا الادعاء . ومن المعلوم أن سيدنى فى دفاعه عن الشعر اعتبر الشعر موهبة إلهية وليس مهارة بشرية وقد سبقها فى ذلك أفلاطون .

والعقل أثناء عملية الخلق الفنى يكون مثل جمرة « تخمد » تدريجيا ، إلا أن هناك تأثيراً خفيا يجعلها تتوهج من آن إلى آخر ، ويرى شلى أن إدراك الشاعر الواعى لايستطيع التنبؤ بحلول هذه القوى أو رحيلها . ويذهب شلى إلى حد القول بأنه لو كان من الممكن أن يدوم هذا التأثير بكل قوته الأصلية لفاقت عظمة النتائج المترتبة عليه حدود مايمكن أن تتنبأ به . يقول شلى :

> « وعندما يبدأ الشاعر فى نظم قصيدته تبدأ حدة الإلهام فى الاضمحلال . إن أعظم شعر عرفته البشرية إن هو إلا ظل ضئيل لإدراك الشاعر الأصلى . »[1]

وهو لذلك يناشد كبار شعراء عصره أن يتساءلوا عما إذا كانوا مخطئين فى تأكيدهم أن أروع شعر هو نتاج المعاناة والدراسة . فهو يرى أن أعظم مايفعله الشاعر هو أن يستغل فترات توهج الوحى ليربط بين أجزاء قصيدته . وهو يسخر من أولئك الذين يدعون أن هناك ستة وخمسين قراءة للبيت الأول من « أورلاندو مجنوناً » (Orlando Furioso) ويقول شلى أن هذه الغريزة وهذا الحدس (Intuition) للملكة الشاعرية يمكن ملاحظتها بطريقة أوضح فى الفنون التشكيلية والتصويرية . إن أى تمثال رائع أو لوحة رائعة تنمو تحت سلطان الفنان مثلما ينمو الجنين فى رحم أمه . إن العقل الذى يحرك اليد خلال عملية تشكيل التمثال أو الصورة لايستطيع أن يفسر لنفسه أصل هذه العملية أو تناميها أو وسائلها .

الشعر إذن هو سجل للحظة سعيدة لايسجلها سوى من يتمتعون بأرقّ حاسية وأوسع خيال . إنها لحظات تتراءى أمام الشاعر على غير تنبؤ منه . وتغادره على غير إرادة منه -

---

(١) شلى / « دفاع عن الشعر » الناشر جوردان سنة ١٩٦٥ ص ٧١ . (والترجمة للباحثة) .

When composition begins, inspiration is already on the decline, and the most glorious poetry that has ever been communicated to the world is probably a feeble shadow of the original conception of the poet,

(Arising unforseen and departing unbidden) إنها لحظـات تحل فيها على طبيعة الشاعر طبيعة أكثر ألوهية فيمتزجان معاً لحظات يسمو فيها الشاعر بروحه فيرى ألوان العالم السماوى تمر أمامه بسرعة خاطفة . إن الشعراء يقدمون للبشرية تلك الرؤى المقدسة فيسجلون حلول الروح الالهية فى البشر.

رأى النقاد فى دفاع شلى عن الشعر :

يعتبر دفاع شلى عن الشعر وثيقة من وثائق ثلاثٍ هامة تشرح النظرية الرومانسية فى الشعر[١] . ورغم أن دفاع شلى يتضمن القليل من نظريات معاصرين كوردزورث وكوليردج . غير أنه يعكس الكثير مما كتبه الكلاسيون القدامى فى الشعر أمثال ارسطو[٢] وهوراس[٣] وأفلاطون على وجه الخصوص لشدة تأثر شلى بفلسفته . ومن المعروف عن شلى أنه كان قارئا نهما ، قرأ أعمال هوميروس عدة مرات . وقرأ بعض مسرحيات اسخيلوس وسوفوكليس ، كما قرأ للمؤرخ بلوتارك . وفى عام ١٨١٨ ترجم شلى لأفلاطون حواره الشهير «الندوة» (The Symposium) . وقد استخدم شلى آراء أفلاطون الواردة فى محاوراته الشهيرة ليفند آراء بيكوك وآراء أفلاطون التى وردت فى « الجمهورية » . وهناك اتفاق عام بين النقاد على أن أفلاطونية شلى قد بدت جلية فى دفاعه ، وأن بصيرة شلى الصوفية فى طبيعة الشعر الالهى تعكس تأثره العميق بأفلاطون . ولقد آمن شلى أنه لكى يصبح الفرد شاعراً عليه أولا أن يفهم طبيعة الخير.

ومن الواضح أن هدف شلى هو الدفاع عن الشعر بوجه عام وليس عن مذهب شعرى معين . يؤكد الناقد جوردان (Jordan) أن دفاع شلى يختلف اختلافاً بيناً عما جاء عند وردزورث فى مقدمة قصائده القصصية الغنائية وما قاله كوليردج فى (السيرة الأدبية) : إذ لم يتناول بالتحليل أموراً هامة كدور العروض وشخصية الأسلوب الشعرى .

ويلحظ الناقد برادلى (Bradley) أن الشعر الذى يدافع عنه شلى هو كل ما ينتجه الخيال

---

(١) الوثيقة الثانية هى مقدمة وردز ورث لقصائده الغنائية ، والوثيقة الثالثة هى «السيرة الأدبية» لكوليردج .

(٢) فى كتابه (Poetica)

(٣) فى كتابه (Ars Poetica)

الخلاّق عند الفنان ، وهو بذلك يشمل الأدب نثراً كان أم شعراً. ويشمل كل الفنون الجميلة بل كل ما يخلقه الفنان فى بحثه عن الكمال .

ويرى برادلى أن نظرية شلى فى الشعر هى أن الشعر يصور ما هو مثالى رغم أن طريقته فى تقديم المثالية هى طريقة مباشرة أحياناً وغير مباشرة أحياناً أخرى ، لكنه يستطرد فيقول إنه يبدو أن شلى يفضل المعالجة المباشرة للكمال المثالى . ويستند برادلى فى رأيه هذا إلى رأى شلى فى مسرحيته التراجيدية « تشنسى » ، إذ اعتبرها أقل قيمة من أعماله الأخرى . وكذلك إلى عدم رضاء شلى عن الفن الكوميدى . كذلك يرى برادلى أن موقف شلى من الشعر التراجيدى والبطولى الذى يصور نواحى بعيدة عن الكمال موقف فيه تردد . ألم يعتبر شلى « بروميثيوس » شخصية أكثر شاعرية من شيطان ملتون لخلوه من العيوب التى تشوب شخصية الشيطان فى « الفردوس المفقود » (Paradise Lost) . ويرى ان اتجاه شلى إلى تجريد المثالية وتطلعه إليها هو الذى جعل شعره خالداً .

كذلك يرى برادلى أن شعر شلى يجعلنا نرى بوضوح بعض معتقداته فى الأخلاق . وذلك على الرغم من قوله فى دفاعه عن الشعر بأنه يبغض الشعر التعليمى ، وأن الشاعر لايجب أن يعبر عن مفهومه للخير والشر أو يجعل من شعره وسيلة لتحقيق هدف خلقى ، وهو لايرى أى تناقض بين أقواله وممارسته الشعرية . إن ماكان شلى يبغضه هو أن يجعل الشاعر من شعره وسيلة إملاء درس خلقى أو وسيلة نشر معتقدات خلقية مرتبطة بعصر الشاعر ، وهذا عند شلى يختلف كلية عن إنتاج أثر خلقى فى نفس القارئ .

الأسلوب الشعرى عند شلى :

سبق أن سجلنا ماقاله الناقد جوردان من أن دفاع شلى لم يتناول أموراً فنية مثل دور العروض (Metrics) وشخصية الأسلوب الشعرى (Poetic diction) . إلا أن شلى قد اتخذ موقفاً من الأسلوب الشعرى فى مقدمته لمسرحيته التراجيدية « تشنسى » (The Cenci) كموقف كوليردج من الأسلوب الشعرى فى « السيرة الأدبية » :

وفى هذا الصدد فإنى أتفق تماما مع هؤلاء النقاد المحدثين الذين يؤكدون أن استخدام لغة الناس العامة فى الشعر يخلق فى نفوس القراء ، مشاركة

وجدانية حقيقية . وعلى الشاعر أن يستخدم لغة المجتمع العامة وليس لغة أى فئة اجتماعية معينة ينتمى هو إليها .[١]

وفيما يتعلق برأى شلى فى اللغة المنظومة[٢] واللغة العروضية يتساءل برادلى عما إذا كان شلى يعتقد حقيقة أن موازين الشعر العروضية ليست ذات أثر فى لغة الشعر . وهو يرى أن شلى لم يطور مفهومه عن اللغة الشعرية بدرجة كافية إذ لم يناقش الأسلوب الشعرى بطريقة تفصيلية يقول برادلى :

ليست لدينا أية دلالة على أن شلى كان من هواة دراسة آثار العروض أو علاقات المقاطع الصوتية مثلما كان كوليردج وكيتس[٣] .

ويرى برادلى أن سبب هذا هو مفهوم شلى لدور الإلهام فى عملية الخلق الفنى .

الإلهام والخلق الفنى عند شلى :

أكد شلى فى دفاعه عن الشعر أن الشاعر أثناء عملية الخلق الفنى يخضع لتأثير قوة لاسيطرة له عليها ، وهو بذلك يعطى صور الكمال فى أمثل صوره . بل هو يقول إن عقل الشاعر لايكون هذه

---

(١) شلى ، تصدير «تشنسى» ، الناشر هاتشنسون سنة ١٩٧٠ ص ٢٧٨ (والترجمة للباحثة)

In this respect, I entirely agree with those modern critics who assert that in order to move men to true sympathy we must use the the real language of men in general and not that of any particular class to whose society the writer happens to belong.

(٢) اعتقد شلى أن ترجمة الشعر أمر خاطئ حيث أن الترجمة تنقل المعنى ولا تنقل التناغم الموحود فى القصيدة . ويرى برادلى ان هذا رأى غريب ولاسيما من مترجم «الندوة» لافلاطون وخطبة أجاثون الطويلة فى «الوليمة» .

(٣) برادلى ، محاضرات اكسفورد عن الشعر سنة ١٩٠٩ ص ١٥٩ (والترجمة للباحثة)

.. we have no evidence that, like Coleridge and Keats, he was a curious student of metrical effects or the relations of vowel-sounds.

الصور ، وذلك لأنها هى التى تكوّن نفسها فى عقل الشاعر . ويرى برادلى -كغيره من النقاد- أن اعتقاد شلى هذا إنما هو تأكيد لاهتمامه واعتقاده بمبدأ الإلهام ، ويستند فى ذلك إلى قول شلى بأن عملية الخلق الفنى تعود فى أصلها إلى لحظات مقدسة كما أسلفنا . ويعتبر برادلى أن ما قاله شلى فى الإلهام يعكس حتما بدرجة ماخبرته الخاصة . ألم يؤكد شلى أن أى قصيدة مهما بلغت درجة إلهامها إن هى إلا ظل ضئيل لإدراك الشاعر الأصلى ؟ ألم يقل شلى إن الشاعر حينما يبدأ كتابة القصيدة يكون الإلهام قد بدأ يفقد حدته وهذا لايعنى أن الإلهام يتبدد نهائيا ؟ ألم يناشد كبار شعراء عصره أن يراجعوا أنفسهم فى تأكيدهم أن أجمل القصائد الشعرية هى نتاج الجهد والدراسة ؟

يرى برادلى أن ما قاله شلى فى موضوع الإلهام به قدر من التهويل ، ويرجع هذا إلى الموقف المعادى الذى اتخذه من التفكير التعقلى المحض(Cold reason)والقصد المتعمد(Calculation). ويرى برادلى أن شلى قد تناسى حقيقة هامة . وهى أن الشاعر عندما يصحح ويعيد تشكيل قصيدته يصير قادراً على إحياء قوة الدافع الأصلى إلى درجة ما . ويستطرد برادلى فيقول إننا نعلم من شلى نفسه أن أعظم أشعاره قد كلفته جهداً عظيماً . كما أن هناك قراءات مختلفة فى مخطوطاته التى خلفها وراءه . إلا أن برادلى يقر أن ما يقوله شلى فى دفاعه يمثل إلى حد كبير طريقته فى كتابة الشعر . كان شلى يترك العنان لافكاره وهى تتدفق دون أن يتمهل ليكمل بيتاً غير منسجم ، أو ليبحث عن كلمة لم تواته فى لحظتها . ويتفق برادلى مع ماقاله كيتس من أنه كان من الممكن لشلى أن يكون فناناً بدرجة أكبر مما ظهر عليها .

مفهوم الخيال عند شلى :

هناك اتفاق عام بين النقاد على أن ربط شلى بين الشعر والخيال هو جوهر دفاعه عن الشعر . ولذا اعتبر الناقد « جراهام هاف » دفاع شلى أعظم وثيقة كتبت عن النظرية الرومانسية فى الشعر . وهو يعتبر أن مفهوم شلى للخيال ووظيفته مأخوذ من نظرية كوليردج فى الخيال كما عبر عنها فى « السيرة الأدبية » . يقول هاف :

إنه يبدأ بتقرير حقيقة يحاول كوليردج أن يبرهن عليها وهى أن قوة الخيال

قادرة على أن تدرك على نحو ما الحقيقة الأساسية . فى مباشرة يصعب على الملكات المنطقية الأخرى أن تصل إليها[1] .

وحيث أن الشعر هو التعبير عن الخيال ، فهو أيضا المدخل إلى هذا النوع من المعرفة التخيلية ، وهو المدخل إلى الأخلاق . فلكى يكون الإنسان خيِّرا عليه أن يمارس الخيال بدرجة عالية من الحدة والشمول ، ألم يقل شلى إن الخيال هو أداة الخير الخلقى الكبرى ؟ وأن الشعر يدعم الخيال وهو بذلك يدعم الخير الخلقى ؟

أما برادلى فإنه يرى أن عرض شلى لمفهومه عن الخيال ليس واضحاً تماماً . وهو يعتقد أن شلى قصد بكلمة الخيال تلك العملية التى تتخيل فيها روح الإنسان أن شيئاً ما ماثل أمامها . شيئاً يتصف بالكمال ويملأ روح المتخيل بالبهجة مما يبعث فى المتخيل رغبة صادقة فى أن يحقق مصدر الكمال والبهجة ، هذا ، وغالباً ماتقترن عملية التخيل هذه بعاطفة قوية . ويستخدم برادلى كلمة « مثال »(Ideal) للإشارة إلى هذا الشيء المتخيل . والمقصود بكلمة « مثال » ، كما يستخدمها برادلى ، أنها صورة تقترن بالكمال . وهى لذلك شيء مبهج . ويعتقد برادلى أن شلى قصد بكلمة « الخيال » عملية إيجاد أى مثال يتصف بالكمال والتعبير عنه . وأن هذه العملية هى وظيفة الشعر بمعناه الأعم . وهو يؤكد أن « المثال » حسب فهمه لمقال شلى ، ما هو إلا رؤية للجمال فى أكمل صوره الفكرية ، ويستند برادلى فى تفسيره لمفهوم شلى للخيال إلى أقوال شلى فى مقاله والكيفية التى يقترن بها الشيء المتخيل بالجمال . ألم يقل شلى إن شعر روما الحقيقى قد وجد فى مؤسساتها ؟ ألم يقرن شلى ما يتخيله الشاعر بكل ما هو منسق منتظم متناغم ذو إيقاع ؟

اللغة عند شلى :

كذلك اهتم برادلى بتأكيد شلى على أن اللغة هى أكثر وسائل التعبير الفنى مرونة . وهذا هو

---

(١) هاف G Hough «شعراء الرومانسية» ، سنة ١٩٥٣ ، ص ١٥١ (الترجمة للباحثة) .

He begins by stating as an axiom what Coleridge tries to prove the power of the imagination to perceive, in some sense, essential reality with a directness impossible to the discursive faculties.

سبب تفوق الشعر على الفنون الأخرى . فاللغة وسيلة تعبير الشاعر . لقد أبرز شلى الارتباط الوثيق بين اللغة والخيال على أساس أن اللغة هى نتاج للخيال . ولكن برادلى يخالف شلى فى رأيه أن الشاعر أكثر قدرة من أصحاب الفنون الأخرى على التعبير عن إدراكه . ويرى برادلى أن قول شلى إن وسيلة التعبير فى الفنون الأخرى هى بمثابة عائق بين إدراك الفنان وقدرته على التعبير عن إدراكه ، هو قول يتسم بالتعصب للشعر . لقد أغفل شلى نقطة هامة وهى أن الصفات الكامنة فى وسيلة تعبير الموسيقى أو النحات هى التى تمكنه من التعبير عن إدراكه . وأن ما يعبر عنه الموسيقى أو النحات لا يمكن فصله عن أداة تعبيره بمعنى أن إدراك الموسيقى هو فى جوهره إدراك يتطلب تعبيراً موسيقيًا .

شلى من خلال أعماله الشعرية :

كان لشلى نظرية منطقية فى طبيعة الشعر ووظيفته ، وهذا يفسر لماذا اهتم بالتعبير عن النظريات الفلسفية فى شعره والمزج بين الشعر والفلسفة . لقد قبل شلى المذهب الذى نادى به المتطرفون من أمثال « جودوين » فى أوائل القرن التاسع عشر والذى أطلقوا عليه اسم « التقدم العظيم لعقل الجماعة » ، وهو مذهب يتعلق بفكرة التقدم الإنسانى ، وجوهره أن البشر سائرون إلى الكمال . وبما أن الشعر عند شلى رسالة فلسفية واجتماعية وخلقية فقد استخدمه كأداة للإصلاح الاجتماعى والتثقيف الخلقى . ألم يقل شلى فى تصديره لتحفته الخالدة « بروميثيوس طليقاً » إن بطله يحمل بين جوانحه شهوة لإصلاح العالم ، ألم يقل أن من أغراضه هو أن يقرب المثل الأخلاقية العليا إلى أذهان الخاصة من قراء شعره ؟

ورغم تأكيده الغاية الخلقية للشعر كان شلى يمقت الشعر التعليمى مقتا شديدا . والشعر التعليمى عنده هو الشعر التبشيرى الصريح الذى يبشر بمذهب معين أو يروج لنظرية من النظريات . وهذا لا يتعارض مع عقيدة شلى أن للشعر رسالة اجتماعية وأخلاقية كبرى . وقد استند شلى فى رأيه هذا إلى أن مثل هذا الشعر التعليمى يمثل وجهة نظر واحدة وهى وجهة نظر الشاعر أو المدرسة الاجتماعية التى يمثلها . وهى وجهة نظر ترتبط بزمان معين ومكان معين ، والشعر عند شلى غير مرتبط بزمان أو مكان . على الشاعر أن يتعامل مع الخبرات الإنسانية العامة لا الخبرة الشخصية ، ما لم يكن له مغزى إنسانى يحول هذه الخبرة الشخصية إلى مادة إنسانية عامة . ويرى

لويس عوض أن الارتباط الوثيق بين الشعر والقيم الاجتماعية من أخلاقية وسياسية وفلسفية كان يشغل تفكير شلى فى جميع مراحل حياته :

> ليس من السهل أن تجد بين منظوماته قطعة واحدة كتبت فى وصف الجمال المجرد أو للتعبير عن اختيار ليس له مدلول اجتماعى . كل ماحدث من تغيير فى فهمه لهذه المشكلة هو سير مطرد نحو النضج الفنى نلحظه إذا تتبعنا أعمال شلى من مبدئها إلى منتهاها[1] .

ويستند عوض فى رأيه هذا ، وقد سبقه معظم النقاد إلى هذا الرأى ، إلى قصيدة « الملكة ماب » التى نظمها شلى وهو فى الثامنة عشرة ، والتى أودع فيها خلاصة عقيدته فى الفلسفة والأخلاق والإصلاح الاجتماعى ، دون أن يحاول التستر وراء العرض الفنى ، فضرب بذلك مثلا حيا فى الشعر التعليمى الذى مقته وهاجمه عندما نضج فنيا أى وقت أن كتب قمة أعماله « بروميثيوس طليقاً » . إنها مثل حى لأدب الدعاية وسجل لتعاليم البورجوازية فى عهد الثورة الفرنسية . وشلى فى « ثورة الإسلام » يعبر عن فلسفة الطبقة البورجوازية ولكنه ليس شاعراً تعليميا ولا داعية بالمعنى الممجوج ، مثلما بدا فى « الملكة ماب » وهو فى « بروميثيوس طليقاً » يودع عقيدته السياسية مستتراً وراء عرض فنى رائع وموضوعية كاملة . وهذا يثبت ان فن شلى هو الذى تطور وليس فهمه لوظيفة الشعر . وهذا يدفعنا إلى استعراض شلى من خلال أشعاره لامن خلال أقواله النقدية .

أعماله الشعرية الطويلة :

إن دراسة أعمال شلى الشعرية الطويلة أمر حتمى لا لمجرد أنها تحوى الكثير من أروع ماكتب ، ولكن لأنها تعطينا فكرة واضحة ومتكاملة عن طبيعة مزاجه الشعرى . وأول مايتضح لنا من استعراض أعماله الشعرية الطويلة هو أنه كتب أشعاراً للخاصة من القراء (Exoteric Poetry) وأشعاراً لعامة القراء (Esoteric Poetry) . والفرق بينهما هو الفرق بين « بروميثيوس طليقاً » و « الكونت تشنسى » .

---

(١) عوض لويس ، بروميثيوس طليقا ، سنة ١٩٤٧ ص ٦٢

تعتبر قصيدة « الملكة ماب » ذات أهمية كبرى فى تقييم تطور فن شلى . نظمها عام ١٨١٣ لينشر أفكاره ويبشر العالم بدين جديد (Proselytizing the world) ولذا لقيت ترحيبا شديداً من دوائر الطبقة العمالية المتطرفة . ترى الفتاة ايانثى ماضى البشرية وحاضرها ومستقبلها . وتتزعج مما تراه من بؤس وشقاء . وترى رجال الدين والملوك يعيثون فى الأرض فساداً ولكن الأمل هناك ، فنواة الكمال موجودة فى قلب الإنسان :

وفى كل قلب نطفة الكمال
إن أحكم الحكماء على وجه الأرض
الذين احتلبوا من خزائن العقل
العلم والحقائق والفضائل الشجاعة القوية
لم يكونوا أول أمرهم إلا أطفالا ضعافا عديمى التجربة[1].

إن نواة الخير هذه هى التى جعلت بروميثيوس يندم على لعنته الإله جوبيتر.

والصراع بين قوى الشر والخير الذى صوره شلى فى « الملكة ماب » هو نفس الصراع الذى نجده فى كل قصائده وأعماله الطويلة وإن اختلفت المستويات . فنراه فى « بروميثيوس طليقاً » على مستوى الآلهة ، ونراه فى « تشنسى » على مستوى الأفراد . ومع هذا الصراع بين الخير والشر يأتى الأمل فى صورة منقذ للبشرية . منقذ يجسد كل الصفات التى جعل شلى من شعره وسيلة لغرسها فى النفوس :

وسينفر الذين يمتازون بالفضيلة حتى فى أحلك العصور
والحق على شفاهم الذى لن يموت . سيطوق حية الباطل
من اللهب المشتعل أبداً حتى تضطر الحية إلى أن

---

(١) الملكة ماب الكتاب الخامس (والترجمة للباحثة)

Yet every heart contains perfection's germ.
The wisest of the sages of the earth,
That ever from the stores of reason drew
Science and truth, and virtue's dreadless tone,
Were but a weak and inexperienced boy

تلدغ بالسم نفسها[١]

هكذا تنتهى قصيدة « الملكة ماب » بالأمل ، وهكذا تنتهى كل قصائده الطويلة فأدونيس لم يمت وإنما اتحد مع الطبيعة ، وانتصر بروميثيوس فانتصرت معه البشرية ، ونرى « لاوُون وسثنا » فى حالة فردوسية فى نهاية « ثورة الإسلام » ، وتذهب بياتريس إلى الموت فى هدوء وسعادة . إن هذا التبشير بحالة من السعادة المرتقبة هو ما نراه فى كل أعماله الطويلة يقول الناقد هاف :

إن علامة شعره المميزة هو التضاد الصارخ ، كالأبيض والأسود ، بين عالم الجمال الأمثل والحرية والفضيلة الذى سيأتى وحال الواقع من حولنا فى الحاضر والماضى الغارق كله فى ظلام دامس لافرج منه[٢]

والطريق إلى هذه السعادة عامر بالحب والفضيلة والسلام . إن عالم الخلود ، عالم الأفكار المجردة الذى بشر به شلى هو عالم أفلاطونى بحت . عالم يحوى الشر ووسيلة التغلب عليه فى آن واحد ، عالم يهزم الشر فيه نفسه مفسحاً المجال للخير المطلق .

إن لشلى رسالة ، وهو يبشر برسالته فى كل أعماله وإن اختلفت الوسيلة . نجده صريحاً مباشراً فى « الملكة ماب » ومستتراً وراء عرض فنى رائع فى « بروميثيوس طليقاً » ، وهذا مانراه فى « ثورة الإسلام » التى تمثل الانتقال من التعبير الصريح إلى التعبير المستتر . يقول شلى فى تصديره لهذه القصيدة :

---

(١) « الملكة ماب » الجزء السادس (والترجمة للباحثة) .

Some eminent in virtue shall start up,
Even in the perversest time:
The truths of their lips, that never die
Shall bind the scorpion falsehood with a wreath
Of ever living flame,
Until the monster sting itself to death.

(٢) « هاف شعراء الرومانسية » سنة ١٩٥٣ ص ١٢٦ و ص ١٢٧ (والترجمة للباحثة) .

...The hall-mark of his poetry is the
black-and-white opposition between the
world of ideal beauty, freedom and
virtue which is to come, and the almost
unrelieved darkness of the past and
present state of things.

لقد استخدمت تناغم اللغة المنظومة وترابطات الخيال الأثيرية وتغيرات العاطفة الإنسانية التى تتسم بالسرعة والحدة ، وكل تلك العناصر التى تتكون منها أى قصيدة شعرية من أجل دعم قضية الأخلاق التحررية الشاملة وخلق حماس حقيق فى نفوس القراء لدعم مبادئ الحرية والعدالة[1] .

ولعل تحمس شلى لفكرة الأمل فى مستقبل أفضل للبشرية هو الذى جعله يلجأ إلى فكرة المنقذ الذى نراه فى معظم أعماله الطويلة . لم يكن شلى مؤيداً أبداً لموجة التشاؤم التى سادت فى أدب عصره . واعتبر هذا ردّ فعل مهولاً لنكسة الثورة الفرنسية . يقول شلى فى تصديره لقصيدة « ثورة الإسلام » أن اليأس عدو حميم يجب على البشرية محاربته بكل السبل ، بل لقد اعتقد أن جيله تغلب على موجة اليأس التى ولدتها انتكاسة الثورة الفرنسية :

ومن هنا أصبحت الكآبة وبغض الجنس البشرى من خصائص العصر الذى نعيش فيه . وأصبحت البشرية بطريقة لاشعورية تجد عزاء فى المبالغة المتعمدة فى تصوير يأسها ، فتلوث بذلك أدب العصر الذى ينبع من عقول يائسة . إلا أنه يبدو لى أن البشرية قد بدأت تخلص من هذه الغشية بتدرج بطىء . ولقد نظمت القصيدة التالية بهذه الروح الجديدة[2] .

---

(١) شلى تصدير «ثورة الإسلام» الناشر هاتشسون سنة ١٩٧٠ ص ٣٢ . (والترجمة للباحثة)

I have sought to enlist the harmony of
metrical language, the ethereal combinations
of the fancy, the rapid and subtle transitions
of human passion, all those elements which
essentially compose a poem, in the cause of
a liberal and comprehensive morality; and
in the view of kindling within the bosoms
of my readers a virtuous enthusiasm for
those doctrines of liberty and justice....

(٢) شلى تصدير «ثورة الإسلام» الناشر هاتشسون سنة ١٩٧٠ المقدمة ص ٣٣ و ٣٤ . (والترجمة للباحثة)

Hence gloom and misanthropy have become the

إن دراسة أعمال شلى الطويلة تعطينا مؤشرات هامة . لقد وجد شلى أن تجسيد المثالية التى كان ينشدها ويبشر بها فى شخصيات شعرية هو أنجح الطرق لإحداث الأثر المنشود دون الوقوع فى خطأ التبشير الصريح المرتبط بالشعر التعليمى الرخيص الذى هاجمه فى دفاعه . إن دراسة مقدمة « بروميثيوس طليقاً » تلقى ضوءاً على وصوله للنضج الفنى . وقول شلى أن هدفه هو إبراز نواحى الجمال المثالية للسمو الخلقى بغية تعشق القراء لها والتمثل بها ، هو قول يلخص فلسفته فيما يتعلق بوظيفة الشعر الاجتماعية والخلقية . لقد أوضحت مارى شلى أن « بروميثيوس طليقاً » إن هى إلا صورة أكثر مثالية لنفس الموضوع الذى عالجه شلى فى « ثورة الإسلام » فالقصيدتان تصوران الكفاح البطولى من أجل الحرية بكل أنواعها . ويرى المؤرخ والناقد « إيان جاك » أن دراسة موضوعات قصائد شلى الطويلة تعطى مؤشراً هاما فى دراسة فلسفة شلى فيما يتعلق بوظيفة الشعر :

فبينما يناضل لاوون من أجل الحرية السياسية والاجتماعية فى دولة واحدة يناضل ميثيوس من أجل حرية البشرية فى أعمق وأشمل صورها[١] .

تدور أحداث أعماله الطويلة حول فكرة الصراع بين الطغيان والحرية وان اختلفت المستويات . إن بروميثيوس تجسيد للمنقذ الذى بشرت به « ماب » الفتاة إيانثى . من السهل إذن أن ندرك لماذا اعتبر النقاد شخصية بروميثيوس البطل المثالى عند شلى ، ولماذا اعتبروا قصة بروميثيوس الموضوع

---

characteristics of the age in which we live,
the solace of disappointment that unconsciously
finds relief only in the wilful exaggeration of
its own despair. The influence has tainted the
literature of the age with the hopelessness of
the minds from which it flows....But mankind
appear to me to be emerging from this trance.
I am aware, methinks, of a slow, gradual, silent change!
In that belief, I have composed the following poem.

(١) إيان جاك «الأدب الإنجليزى» سنة ١٩٦٣ ص ٨١ . (والترجمة للباحثة) .

Whereas Laon strives to bring freedom
(primarily political and social freedom)
to one particular state, Prometheus brings
Freedom in the deepest and most
comprehensive sense to the whole of
makind.

المثالى لشعره . لقد أوجزت مارى شلى عندما وصفت موضوع شعر شلى المفضل فى هذه السطور القليلة :

إن أحب الموضوعات لديه كان صورة المجاهد يحارب « مبدأ الشر » هذا الشر الذى يعذبه ، بل يعذبه مع الشر ، الناس أجمعين ، حتى الطيبين الذين خدعوا فحسبوا أن الشر جزء ضرورى من الوجود الإنسانى [١] .

إن هذا الصراع بين الخير والشر هو نواة أعماله الطويلة إنه صراع يهزم فيه الشر نفسه . وهو صراع تعكسه الطبيعة . إن الطبيعة عند شلى تعكس إحساسات الشخصيات . وهكذا تتكامل الصورة . لقد بكى كيتس ، رمز العبقرية المضطهدة ، وبكته فينوس وأورانيا من عالم الأساطير وكذلك تبكيه الطبيعة . والطبيعة عند شلى تشارك الإنسان إحساساته فهى تفرح لفرحه ، مثلما فرحت لتحرر بروميثيوس ، وتحزن لحزنه كما تحزن فى مرثية أودونيس :

بكت أودونيس الأشكال والألوان والعطور والأصوات الحلوة وكل ما كلف به أدونيس من أشياء وصاغه فى أفكار . أما الصباح فقد لجأ إلى برجه الشرق ، وقد انحلت ذوائبه . وابتلت بالدموع التى كان ينبغى أن تزين الثرى . فحجبت ذوائبه عيون السماء التى تنشر النهار فى الآفاق . وفى البعد تأوه الرعد . ونام أوقيانوس الشاحب نوما مضطربا ، واندفعت الرياح الهائجة يمنة ويسرة ، وناحت فى التياع شديد [٢] .

---

(١) مارى شلى . إيان جاك الأدب الإنجليزى ١٩٦٣ ص ٨١ . (والترجمة للباحثة) .

The subject he loved best to dwell on
was the image of One warring with the
Evil Principle. oppressed not only by
it, but by all even the good, who were
deluded into considering evil a necessary
portion of humanity.

(٢) لويس عوض بروميثيوس طليقاً وآدونيس سنة ١٩٤٧ ص ٢٠٧ .

All he had loved, and moulded into thought,
From shape, and hue, and adour,and sweet sound,
Lamented Adonais. Morning sought

وشلى شاعر تجريدى بحت ، نراه فى « بروميثيوس طليقاً » يصور مغبة الطغيان فى جميع أشكاله ويشكك فى القوة المطلقة فى كل زمان ومكان . نراه يسمو بهذا المبدأ الكبير عن أية تطبيقات جزئية . فهو يتخذ من السماء مسرحا لأحداث مسرحيته ومن الآلهة أشخاصاً . ويرى لويس عوض أن اختيار شلى هذا له مغزى كبير . لقد بعد شلى فى تصوير الاستبداد الجزئى الموقوت المتمثل فى طغاة تاريخ البشرية من أمثال نيرون وبورجيا وقصد أن يصور الاستبداد المطلق ، وهذا هو نفس مايحدث فى « أدونيس » ، أن تجريدية شلى تجعل من كيتس رمزاً ، وهذا يفسر لنا لماذا اعتبر شلى رثاءه لكيتس رثاء لنفسه .

إن دراسة مرثية « أدونيس » ، هذه القطعة الفنية الرائعة ، وتحليلها لخير دليل على اتجاه شلى التجريدى البحث ، إن كيتس رمز للعبقرية المضطهدة ولكنه لم يمت وإنما الذى مات هو الموت . لقد اتحدت روحه مع روح الطبيعة وصوته يسمع فى ألحانها ، وسرعان ماتتحول المرثية إلى فلسفة شاعرية فى حقيقة الجسد والروح ، فالجسد يفنى والروح باقية خالدة :

... من التراب جاء وإلى التراب يعود . ولكن روحه ترجع إلى نافورة اللهيب التى نبعت منها فهى قطعة من الكائن الأبدى ، ولابد لها أن تشتعل على مدى الزمن وأن تثبت لعوامل التغيير ، فهى من النور الأول ولا سبيل إلى إخمادها ، على حين يخمد الجسد ، بيت الشهوات ، ويتحرر صاحبه من عمره الأرضى[١] .

Her eastern watch tower, and her hair unbound,
Wet with the tears which should adorn the ground,
Dimmed the aereal eyes that kindle day;
Afar the melancholy thunder moaned,
Pale ocean in unquiet slumber lay,
And the wild winds flew around, sobbing in their dismay.

(١) «أدونيس» ترجمة لويس عوض ١٩٤٧ ، ص ٢٨٥ .

Dust to the dust! but the pure spirit shall flow
Back to the burning fountain whence it came,
A portion of the eternal, which must glow
Through time and change.

ويتقدم المرثية تزداد تجريدية شلى ، نراه يتناول بالشرح والتحليل الدافع الشعرى الخلاق ، نراه يتأمل الحياة والموت . ويتقدم التجريدية تبدو أفلاطونية شلى فى نظرته إلى هذا العالم الفانى وتطلعه إلى ضياء الأبدية .

المتعدد يفنى ويبقى الواحد الأحد . إلى الأبد
يسطع نور السماء ، أما ظلال الأرض فتُنتسخ .
ولا تزال الحياة تلوث ضياء الأبدية الأبيض
كأنها قبة من زجاج مختلف الألوان حتى يحطمها
الموت إلى شظايا[1] .

وكان لشلى قدرة فائقة على تطويع أسلوبه . إن أبسط مقارنة بين أسلوب (Idiom) شلى فى « بروميثيوس طليقاً » وأسلوبه فى « تشنسى » لدليل على أن شلى كان شاعراً يوائم بين أسلوبه ونوع شعره وموضوعه . فلنقارن الأسلوب الملحمى (Epic Idiom) الذى اتبعه شلى فى المسرحية الغنائية « بروميثيوس طليقاً » ، ومثال ذلك وصف روح الساعة لحال الأرض بعد سقوط جوبيتر .

The loathsome mask has fallen, the man remains
Sceptreless, free, uncircumscribed, but man
Equal, unclassed, tribeless, and nationless,
Exempt from awe, worship, degree, the king
Over himself; just, gentle, wise: but man
Passionless? no, yet free from guilt or pain,

وأسلوب المسرحية يذكرنا بكتاب العصر الأليزابيثى كما يذكرنا بما اتبعه هو نفسه فى تشنسى ، ومثال ذلك حديث جياكومو للأسقف أورسينو وهو فى قمة غضبه :

---

(١) « أدونيس » ترجمة لويس عوض ، ١٩٤٧ ، ص ٢٣٠ .

The one remains, the many change and pass;
Heaven's light forever shines, Earth's shadows fly;
Life, like a dome of many-coloured glass,
Stains the white radiance of eternity,
Until Death tramples it to fragments.
Prometheus Unbound, Act III, Sc. Iv

Giacomo. Ay !
Does my destroyer know danger? We
Are now no more, as once, parent and child,
But man to man; the oppressor to the oppressed;
The slanderer to the slandered; foe to foe:
He has cast nature off which was his shield,
And Nature casts him off, who is her shame;
And I spurn both...... (١)

ويؤكد المؤرخ الأدبي «إيان جاك» ، أن شلي أظهر براعة في تطويع أسلوبه لإحداث الأثر المسرحي المطلوب . ومعروف أن أحد خصائص الشعر المسرحي الجيد هي القدرة على إحداث آثار متعددة ، أوسع مجالا مما تحدثه أنواع الشعر الأخرى . انظر إلى البساطة الشديدة التي استخدمها شلي ليعبر عن روعة إحساس بياتريس وهي تواجه الموت بشجاعة نادرة :

Beatrice. Farewell, my tender brother. Think
of our sad fate with gentleness, as now:
And let mild, pitying thoughts lighten for thee
Thy sorrow's load. Err not in harsh despair,
But tears and patience.....
Camillo. Oh, Lady Beatrice!
Beatrice. Give yourself no unnecessary pain,
My dear Lord Cardinal. Here, mother, tie
My girdle for me, and bind up this hair
In any simple knot; ay, that does well.
And yours I see is coming down. How often
Have we done this for one another; now
We shall not do it any more. My Lord,
We are quite ready. Well' tis very well. (٢)

إن بروميثيوس قمة في كماله . وكذلك بياتريس (٣) تنتصر روحها في النهاية ، مثلما انتصرت روح شلي في خاتمة «أدونيس» كذلك كان لاوون مناضلاً من أجل الحرية . وأخيراً يرسم لنا الناقد «إيان جاك» الصورة العامة لشعر شلي في مطولاته فيقول :

---

(١) The Cenci, Act III, Sc. 1, lines 282-288

(٢) The Cenci Act V, Scene IV, Lines 142-165

(٣) ان الصراع بين تشسي وابنته بياتريس هو نفس الصراع بين بروميثيوس وجوبتر على المستوى البشرى

ويمكننا الآن أن نحاول وصف القصيدة المطولة عند شلى . إن موضوعها هو الصراع بين الاستبداد والحرية ، أو بين البغضاء والحب . وهى تتضمن صورة للجنة وللجحيم . وبين الشخصيات الأساسية فيها نصادف شخصية تمثل المثل الأعلى وهى ترمز للشاعر . كما نجد شخصية تمثل محبوبته وأخرى تمثل طاغية . هذه التركيبة العامة يمكن أن نلاحظها مرارا وتكرارا [١]

أعماله الشعرية القصيرة :

إذا ماتناولنا بالدراسة أعمال شلى الشعرية القصيرة وخاصة قصائده الغنائية برزت حقيقة هامة وهى أن هناك اختلافاً ملحوظاً فى المزاج الشعرى (Poetic mood) بين مطولاته وهذه القصائد القصار ، فهو فى أشعاره الطويلة متفائل فى أغلب الأحيان بينما نجده متشائماً بصفة تكاد تكون دائمة فى أشعاره الغنائية . نخلص من هذا إلى أن التفاؤل والتشاؤم هما الحالتان النفسيتان اللتان عبّر عنهما فى معظم أعماله ، وهما بذلك يمثلان جانبى اتجاهه العقلى والفنى ، ولا يرى « إيان جاك » أن هاتين الحالتين تشكلان أى تضارب بينهما فى شعره . فهو يقول :

« ليس بينهما تناقض لقد كان متفائلاً فيما يتعلق بمستقبل الإنسانية ولكنه كان متشائماً بصفة مستمرة تقريباً فيما يتعلق بمستقبله هو كفرد »[٢] .

---

(١) جاك إيان « الأدب الإنجليزى » ، سنة ١٩٦٣ ، ص ٩٧ . (والترجمة للباحثة) .

A gneral description of a long poem by Shelley may now be attempted. Its subject is the struggle between tyranny and freedom, or Hate and Love: it includes a vision of heaven and hell; and among the main characters are found an idealized representation of the poet himself, his beloved, and very often a tyrant. Time and again this some general pattern may be detected.

(٢) جاك إيان « الأدب الإنجليزى » ، سنة ١٩٦٣ ، ص ٩٨ (الترجمة للباحثة) .

وهذا يفسر لماذا جاءت معظم قصائده الغنائية القصيرة أكثر أعماله نزوعاً إلى الحزن ، حيث إنها أكثر أعماله تعبيراً عن ذاته . فهي قصائد تتناول إحساساته الخاصة ، ولا سيما تلك الإحساسات والانفعالات التي يشعر بها الفرد عندما يخلو إلى نفسه . وإذا أردنا أن نجد قاسماً مشتركاً في قصائده الغنائية فلن نجد أصدق من القول إنها سجل لإحساساته في خلوته . لا غرو إذن أن أكثر قصائده الغنائية شيوعاً هي أكثرها تعبيراً عن الحزن واليأس والضجر ، تلك الحالة النفسية المتمثلة في قوله في قصيدته « مرثية » .

أيها العالم ! أيتها الحياة ! أيها الزمن !
يا من أخطو على آخر درجاته
مرتعدا حيث كنت أقف من قبل ،
متى يعود جلال مجدك ؟
لن يعود ، آه .. لن يعود أبدا[١]

ومن أشعاره الجيدة التي تتميز بهذا الإحساس الحزين قصيدة « الخريف » . فهي أشبه أشعاره بترنيمة جنائزية ، انظر كيف استخدم شلى الوصف المباشر الذى يتصف بالبساطة الشديدة ليعكس هذا الإحساس الحزين :

The warm sun is fading, the bleak wind is wailing,
The bare boughs are sighing, the pale flowers are dying,
And the year.
On the earth her death-bed, in a shroud of leaves dead is lying.

There is no contradiction between them. He was optimistic about the future of the human race, pessimistic (almost always) about his own future as an individual.

(١) المسيرى وزيد «الرومانتيكية» سنة ١٩٦٤ ، ص ٢٥٧ .

O World! O life! O time!
On whose last steps I climb,
Trembling at that where I had stood before;
When will return the glory of your prime?
No more, Oh; never more!

إن الشمس الدافئة تخبو
والريح الباردة تنوح
والغصون العارية تتثاءب
والزهور الذابلة تموت
والعام ملقى على الأرض التى هى فراش
الموت متكفنا بالأوراق
اليابسة الميتة[١]

إن قصائد شلى الغنائية ماهى إلا تعبير عن إحساس بالوحدة والعزلة (The utterance of a solitary) لقد سجل معظم النقاد حقيقة هامة تميز معظم قصائده الغنائية . فإن عالم شلى الغنائى خاص به ، عالم ليس به آخرون ، إنه عالم « وحدة الأنا » (Solipsism) الذى عبر عنه فى تضرعه للشقاء بقوله :

أيتها التعاسة ، لقد عرفنا بعضنا بعضاً
كأننا أخ وأخت
مقيمان فى نفس الدار الموحشة
سنين طويلة ، وعلينا أن نعيش بعض
الساعات أو الدهور فيما بعد الآن[٢]

فهو تارة يناجى القمر جاعلاً منه رمزاً لوحدته :

هل أنت شاحب لأنك مجهد من تسلقك

---

(١) Autumn: A Dirge, Posthumous Poems, 1824.

(٢) « ابتهال » ترجمة مرتضى شرارة فى مجلة الاديب سنة ١٩٤٤ .

Misery! We have known each other,
Like a sister and a brother
Living in the same lone home,
Many years - we must live some
Hours or ages yet to come.

أبراج السماء ، وتحديقك فى الأرض
هائماً على وجهك بلا رفيق
بين النجوم المختلفة الأصول
المتقلبة دائماً ، كعين فى كمد
لاتجد مايستحق ثباتها ؟[١]

وتارة يصف طائراً وحيداً والطبيعة من حوله جرداء وكأنها ترثى لحاله :

جلست أنثى الطير تبكى وليفها
فوق غصن عار ، فى فصل الشتاء
زحفت فوقها الرياح المتجمدة ،
وزحفت تحتها الجدول المتجمد ،
لم تكن هناك ورقة فى الغابة الجرداء ،
ولا زهرة فوق الأرض ،
والجو يكاد يكون تام السكون ،
إلا من صوت الطاحونة[٢] .

---

(١) المسيرى وزيد «الرومانتيكية» ترجمة بعنوان «إلى القمر» سنة ١٩٦٤ ص ٢٥٦ .

Art thou pale for weariness
Of climbing heaven, and gazing on the earth,
Wandering companionless
Among the stars that have a different birth,
And ever-changing, like a joyless eye
That finds no object worth its constancy?

(٢) المسيرى وزيد «الرومانتيكية» ترجمة بعنوان «أغنية» سنة ١٩٦٤ ص ٢٥٨ .

A widow bird sat mourning for her love
Upon a wintry bough
The frozen wind crept on above,
The freezing stream below.

There was no leaf upon the forest bare,
No flower upon the ground,
And little motion in the air
Except the mill-wheel's sound.

ويقرر الناقد «إيان جاك» ان قصائد شلى الغنائية هى مناجاة للنفس وليست حواراً ذاتياً دراميا ، ولعل خير مثال على ذلك الترتيلات الغنائية فى جبال آسيا :

يا جوهرة الحياة ! إن شفتيك
تلهبان بحرارة الحب مابينهما من هواء .
وإن بسماتك قبل اختفائها
تجعل الهواء البارد قيظاً لايطاق ،
فاسترى بسماتك وراء نظراتك ،
فما حملق أحد فى عينيك
إلا غاب عن رشده وظل فى تيههما .
يا ابنة النور ! إن جسدك يحترق
تحت الغلالة التى توشك أن تخفيه .
يحترق كما تحترق أشعة الصباح الناصعة
طى السحاب قبل أن تمزقه .
وهذا الجو الإلهى الفريد
يحتويك أينما أشرقت[1] .

---

(١) عوض لويس «بروميثيوس» طليقاً سنة ١٩٤٧ ص ١٥١ و ١٥٢ .

Life of life! thy Lips enkindle
With their love the breath between them;
And thy smiles before they dwindle
Make the cold air fire; then screen them
In those locks, where whoso gazes
Faints, entangled in their mazes.

Child of light! Thy limbs are burning
Through the veil which seems to hide them,
As the radiant lines of morning divinest
Through thin coulds, ere they divide them;
And this atmosphere divinest
Shrouds thee whereso'er thou shinest.

إن جمال آسيا الذى تتغنى به الأصوات هو جمال إلهى غير دنيوى ، جمال مقترن بالنور الإلهى والألحان العذبة ، وهذا يفسر لماذا أجمع معظم النقاد على أن النساء اللواتى يخاطبهن شلى فى أشعاره الغنائية – وهو لايكاد يخاطبهن مباشرة – لا ينتمين إلى هذه الأرض ؛ هن أقرب إلى الملائكة منهن إلى البشر. فالحب عنده مقترن بالألحان العذبة والنور الإلهى ، أليست آسيا جوهرة الحياة (Life of life) وابنة النور (Child of light) وسراج الأرض (Lamp of earth) وماذا عن حب ميراندا ، سيدة الجيتار ؟ أليس صوتها فى عذوبة أنغام الجيتار وماذا عن جين (Jane) وصوتها الإلهى الذى ينقل محبوبها إلى عالم آخر؟ يقول فى قصيدته « إلى جين » :

حتى وإن طغى الصوت غنى مرة أخرى
بصوتك الحبيب نغما آتيا من عالم
آخر بعيد عن عالمنا ، حيث تمتزج
الموسيقى وضوء القمر والحب
فتكون كلها شيئا واحداً . (١)

ومع أن شلى يتغنى بقوة الحب الدائمة فى قصيدته الشهيرة « الموسيقى » إذ يقول :

الموسيقى عندما تموت الأصوات العذبة تدوم
ذبذبة الموسيقى فى الذاكرة
والروائح ، عندما تمرض زهرات البنفسج العذبة
تحيا فى تلك الحاسة التى تحييها

(١)

Though the sound overpowers,
Sing again, with your dear voice
revealing
A tone
Of some world far from ours,
Where music and moonlight and
feeling
Are one.

ورق الورد . بعد موت الوردة
تكوم من أجل فراش الحبيب .
وهكذا أفكارك بعد غيابك
سيرقد دائماً من فوقها الحب .[١]

فإنه فى أغلب الأحيان ينظر إلى الحب على إنه لايدوم طويلا وهو يحزن لسرعة زوال الحب (Love's transitoriness) وهذا هو ما يعبر عنه شلى فى قصيدته « هروب الحب » (The Flight of Love) .

ونلحظ أن شعر شلى الغنائى فى الحب لايعالج بعض الأفكار المرتبطة بموضوع الحب التى كانت سائدة فى الشعر فى القرن السابع عشر ، فشلى لايتغنى الجمال الجسدى للمحبوبة ولا قصة حب صادقة . وإنما تسير أشعاره الغنائية فى الحب على وتيرة واحدة وتتسم بالتجريدية وربما يرجع هذا الاتجاه الشعرى عنده إلى حبه للفلسفة .

وفيما يتعلق بالعالم الخارجى المحيط به ، نستطيع أن نقول إن الوصف المحض ليس من خصائص شعره البارزة ، وهذا لايعنى أن شلى لم تكن لديه القدرة على الوصف . فإن أبسط دراسة لقصيدته « المساء » تعطى دلالة أكيدة على أن قدرته على وصف مايحيط به من طبيعة خلابة كانت هائلة . انظر كيف يصف شلى حركة الطبيعة مع قدوم المساء :

تغرب الشمس ، وتنام الطيور
وتندفع الخفافيش فى الهواء الساكن الكئيب
وترحف الضفادع من البقاع الندية بتثاقل
وتتجول نسمات المساء هنا وهناك

---

(١) Music, when soft voices die,
Vibrates in the memory
Odours, when sweet violets sickeen,
Live within the sense they quicken.
Rose leaves, when the rose is dead,
Are heaped for the beloved's bed;
And so thy thoughts when thou art gone,
Love itself shall slumber on.

مداعبة سطح الجدول المتاوج
فلا توقظ موجة واحدة من حلمها الصيفى.

ولا ندى فوق العشب الجاف هذه الليلة
ولا ندى فوق ظلال الأشجار ،
والرياح متقطعة جافة رقيقة كالنسيم .
وفى حركة النسيم المتقلبة
يندفع الغبار والقش إلى أعلى وإلى أسفل
فى حلقات ، ثم ترقد فوق شوارع المدينة المرصوفة[١] .

إن قدرته الفائقة على الوصف تتجلى فى ربطه بين الصور المتلاحقة ، انظر كيف ربط بين سطح الجدول المتاوج (The quivering surface of the stream) فى الفقرة الأولى وصورة انعكاس المدينة على مياه النهر وقد بدت المدينة مجعدة بفعل تماوج المياه فى الفقرة الثالثة من نفس القصيدة يقول :

وفوق سطح النهر المتدفق
تبدو صورة المدينة مجعدة[٢]

(١) المساء نشرت بعد وفاته سنة ١٨٢٤ (والترجمة للباحثة) .

The sun is set, the swallows are asleep;
The bats are flitting fast in the grey air;
The slow soft toads out of damp corners creep,
And evening's breath, wandering here and there
Over the quivering surface of the stream,
Wakes not one ripple from its summer dream.

There is no dew on the dry grass to-night,
Nor damp within the shadow of trees;
The wind is intermitting, dry, and light;
And in the inconstant motion of the breeze
The dust and straws are driven up and light;
And in the inconstant motion of the breeze
The dust and straws are driven up and down,
And whirled about the pavement of the town.

(٢) Within the surface of the fleeting river
The wrinkled image of the city lay,

كان العالم الخارجي إذن مصدراً لإلهامه ، وهو قادر على وصفه بدقة بالغة ورقة شديدة ، ولكن أشد ماكان يجذب انتباهه إلى الكون حوله هو ماكان هذا الكون يزوده به من رموز . نعم كان شلى يعتبر الكون كله رمزًا أو نظامًا من الرموز (A system of symbols) وكان شلى يتأمل الطبيعة من حوله باحثًا عن لغة الرمزية . وهذا يفسر لماذا سهل عليه أن يتعامل مع السحب والجبال والأنهار ، ولماذا لم يهتم كثيرًا بعالم الرجال والنساء من حوله . لقد وجد فى عالم الطبيعة من حوله رموزًا عبر بها عن نفسه . ألم يجد شلى فى القبرة (Skylark) رمزًا عبر به عن أفكار عالمه الخاص ؟

إن قصيدة القبرة تتمتع بجمال كبير يكمن فى كل فقرة على حدة ، وقد ذهب معظم النقاد إلى رأى واحد فيما يتعلق بنظام الفقرات . فهم يرون أن نظام الفقرات فى هذه القصيدة الغنائية لا أهمية له ، ويقول الناقد « هاف » فى هذا الصدد :

> إن فقراتها يمكن أن ترتب كيفما كان دون أية خسارة وهذا ليس سيئًا كما يظن بل إنه فى الحقيقة ليس موقفا نادرًا فليس من المحتم أن القصيدة تتقدم فى تتابع زمنى أو منطقى لأن القصيدة كثيرًا ما تكون لها وجهة نظر تتعدى الزمان والحدود وهذا ما يلائم بحق أغنية طير بعيد جدًا بل إنه لا يرى . (١)

ويلاحظ هاف أن غياب الترتيب الداخلى يوجد بدرجة أكبر فى القصائد الطويلة منه فى القصيرة وهو يعلق فيقول أن شاعرًا آخر ممن هم أكثر إدراكا من شلى بتصميم بناء القصائد كان سيجعلها قصيدة أقصر أو يجعل لها اتجاهًا أوضح .

---

(١) هاف Hough «شعراء الرومانسية» سنة ١٩٥٣ ص ١٤٣ (والترجمة للباحثة)

— They could be arranged almost anyhow without loss. this is not as damaging as is sometimes supposed: it is in fact not an unusual poetic situation: it is not obligatory for poems to progress in a temporal or logical sequence; they have often a timeless, synoptic point of a view; and this is appropriate enough to a poem about the song of a far-off almost unseen bird.

لقد وجد شلى فى هذا الطائر الذى يجوب الفضاء ويملأ أصداء الكون بألحان عذبة رمزاً لأفكار عالمه الخاص ، ان الطائر روح سعيد (Blithe Spirit) يسكب ألحانه من عليين فيملأ الكون ببهجة صاخبة (Shrill delight) وهو لذلك يطرب له :

سلام لك أيها الروح الطروب
ما أنت أبدا بطائر
يسكب كل قلبه
من السماء أو قربها
فى فيض من أنغام الفن الطليق [١]

ويجوب السماء الصافية (The blue deep) وكلما علا ازداد شدوه وكلما زاد شدوه ازداد ارتفاعه ، تارة يراه فى بريق الشمس الذهبى وتارة يراه وقت الغسق ، والسماء من حوله أرجوانية ، هو نجم فى وضح النهار لا يراه الشاعر ولكنه يسمع ألحانه . وتتوالى الصور الواحدة بعد الأخرى لتتجسد للقارئ تلك البهجة ، وذلك الضياء ، المنبعثين من هذا الروح السعيد :

صوتك العـــال
يتردد فى الأرض والجو
كما يحدث ، والليل صاف
أن يمطر القمر أشعته
من سحابة وحيدة ، فتفيض بها السماء [٢]

---

(١) للسيرى وزيد «الرومانتيكية» سنة ١٩٦٤ ص ٢٦١ .

Hail to thee, blithe spirit!
Bird thou never wert,
That from heaven, or near it
Pourest thy full heart
In profuse strains of unpremeditated art.

(٢) للسيرى وزيد «الرومانتيكية» سنة ١٩٦٤ ص ٢٦٣ .

All the earth and air
With thy voice is loud
As, when night is bare,
From one lonely cloud
The moon rains out her beams, and heaven is overflow'd.

وسرعان ما يكتشف القارىء أن طائره القبرة إن هو إلا رمز للشاعر ، رمز يعكس رغبات شلى نفسه وطموحه :

انت كشاعر مختبىء
فى نور الفكر
يترنم بأناشيد لم يطلبها أحد
حتى ينتبه العالم
ويشارك فى آمال ومخاوف لم يكن يأبه لها [١]

لقد كان أشد ما يشحذ قريحة شلى الشعرية أن يجد فى الطبيعة من حوله رمزا لشىء فى داخله . إن أنشودة الطائر ما هى إلا قصيدة شعرية يقدمها الشاعر للبشرية طواعية (unbidden) لينشر المحبة والتعاطف بين الناس . وهذا يفسر المعنى الكامن فى الشطر الثانى من الفقرة الأولى :
Bird thou never wert,

إن شلى يراه طائرا إلهيا أكثر منه طائرًا عاديا ، وهو لذلك يصفه فى سلسلة من الصور البلاغية والاستعارات المرتبطة بعالم السماء ، وهو يجد المرح الروحى (unbodied joy) وهو يحلق فى السماء الصافية (The blue deep) هو نجم سماوى (A star of heaven) فى ارتفاعه ، تغمر ألحانه الكون كما تغمره أشعة القمر فى ليلة صافية ، ألا تتدفق ألحانه كسيل من النغم (A rain of melody) لا غرو إذن أن يتساءل الشاعر عن حقيقة هذا الطائر ثم نعلم أن القبرة رمز للشاعر .

إن القبرة قادرة على أن تفعل الأشياء التى كان شلى يود أن يفعلها ، فالقبرة تعرف الحب ولا تعرف أساه ، ومن هنا فإن أنشودة القبرة متسامية لا يشوبها ما يشوب أناشيد البشرية :

---

(١) المسيرى وزيد «الرومانتيكية» سنة ١٩٦٤ ص ٢٦٣ .

Like a poet hidden
In the light of thought,
Singing hymns unbidden,
Till the world is wrought
To sympathy with hopes and fears it heeded not:

نحن ننظر فيما مضى وما هو آت
ويميتنا الحنين إلى ما لا يوجد
أصدق ضحكاتنـــا تشوبها لمسة من ألم
وأعذب أغنياتنا هى تلك التى تحكى أكثر الأفكار حزنا . (١)

إن أروع ما يميز هذه القصيدة الغنائية هى قدرة الشاعر على تأمل ما يرمز إليه الطائر (وما أكثر ما يرمز إليه الطير كما سنرى عند حديثنا عن ترجمات القصيدة) بدرجة تجعله يخرج من دائرة ما يسيطر عليه من مشاعر ، فهو يظل فى عالم الحقيقة بينما تعلو روحه مثل القبرة فيعبر عما يجيش بصدره فى موضوعية تامة تنقل إحساساته المتسامية إلى القراء . فلو أنه نَغَم بما ينغمُ به الطائر من فرح لأنشد مثله ولأنصت إليه العالم كله .

لقد أوضحت قصيدة « القبرة » عملية هامة تحدث كثيرًا فى قصائد شلى الغنائية وهى أن يجد الشاعر فى الأشياء الطبيعية رمزًا يستخدمه للتعبير عن أنماط من الأحاسيس والانفعالات . وهناك اتفاق عام بين النقاد على أن أفضل شعر كتبه شلى كان يولد عندما يجد الرمز المناسب الذى يعكس العلاقات الكامنة فى نفسه . ويتفق جميع النقاد على أن قصيدته الغنائية للريح الغربية ليست مجرد دليل صادق على هذا القول بل إنها أيضا أعظم قصائده الغنائية . يصفها الناقد هارولد بلوم . فيقول :

إن قصيدة « إلى الريح الغربية » هى قصيدة بروميثيوس مُصغرة ، إنها تلخيص قصير معبر عن كثير مما هو أساسى فى المسرحية ؛ وخاصة فى الفصل الثالث الرؤيوى الذى ألفه فى نفس الوقت الذى ألف فيه القصيدة مبنى ومعنى . إن « إلى الريح الغربية » أكثر قصائده القصار

---

(١) المسيرى وزيد « الرومانتيكية » سنة ١٩٦٤ ص ٢٦٦

We look before and after,
And pine for what is not:
Our sincerest laughter
With some pain is fraught;
Our sweetest songs are those that tell of saddest thought.

تعبيرا عن خاصية التنبؤ مثلما تمثل هذه الخصيصة أفضل تمثيل مسرحية « بروميثيوس » من بين قصائده الطوال . [١]

ويرى الناقد جراهام هاف أن عظمة هذه القصيدة تكمن فى الرمزية المزدوجة الكامنة فى الريح الغربية ، فالريح لا ترمز إلى حالة عاطفية فى نفس الشاعر فحسب ، بل هى ترمز أيضًا إلى استمرارية الحياة المتمثلة فى تتابع المواسم ، فالقصيدة تبدأ بالخريف وتنتهى ببشائر الربيع ، والريح هى روح الدمار والبعث فى آن واحد . إن فكرة الموت والبعث لها أهمية خاصة عند شلى – يقول جراهام هاف :

« إن موضوع الموت والميلاد والتدمير والبعث من جديد بالنسبة لشلى موضوع له جانبان هامان . أولا أنه يمثل المسار الطبيعى للحياة والثورات السياسية ان هى إلا المثل الإنسانى الاجتماعى له ، وثانيًا لأنه ييسر لشلى سبيل الهروب من الكآبة النفسية التى كانت تصيبه كثيرا مما كان يؤدى إلى حالات ارتداد من الشفقة على نفسه » [٢]

---

(١) بلوم Bloom «عالم الأساطير» عند شلى سنة ١٩٥٩ ص ٦٥ (والترجمة للباحثة) .

The "Ode to the West Wind" is a "Prometheus Unbound" in miniature, an expressive and economical summary of much that is central in the lyrical drama, the apocalyptic third act in particular (the Ode being composed simultaneously with the third act). This "Ode" is the most prophetic of Shelley's shorter poems, in matter and manner, even as the "Prometheus Unbound" is the most prophetic of his major works.

(٢) هاف «شعراء الرومانسية» ١٩٥٣ ص ١٤٣ والترجمة للباحثة .

The theme of death and rebirth, destruction and regeneration, is doubly pwerful to Shelley: first it is the great natural process of which political revolution is the human and social example; and secondly because it affords an escape from the crushing personal despondency with which he was often afflicted, which bring about his not infrequent lapses into mere self-pity.

حرص شلى على أن يؤكد فكرة الموت والبعث فى أول قصيدته :

أيتها الروح الهائجة ، الهائمة فى كل مكان

أيتها المخربة الحافظة ، اسمعى . . . . اسمعى ! [١]

ان الريح تكتسح أمامها أوراق الشجر الذابلة وتحمل البذور إلى قبورها حيث تبعث من جديد مع مقدم الربيع . ويصور فى الفقرة الثانية كل ما فى الريح من قوة عاصفة هوجاء ، يصورها رسولا للمطر والبرق يعلو عبابها وسط اضطراب السماء المائج . وتبدأ الفقرة الثالثة بصورة متعددة الألوان لريح الربيع التى تجلب الأزهار بنسيمها العليل . وسرعان ما يعود الشاعر فى نهاية الفقرة إلى روح الدمار التى تجلبها الريح الغربية .

لقد كرس شلى الفقرات الثلاث الأولى لتصوير التضاد (Antithesis) بين قوتى الريح الغربية ، قوة الدمار المفزعة وقوة البعث والخلق ، صور هاتين القوتين فى فقرات وصفية مستخدما صوراً بصرية (Visual imagery) وأبرز التضاد بتتالى الصور المتناقضة :

إن نظام هذه الفقرات يتبع « سميترية » ترتيباً منظماً من التضاد بين النور والظل . فالنبرات القاتمة والألوان الهادئة الحزينة فى الأبيات الافتتاحية تتضاد مع الإشراق والنعومة التى تصف الربيع فى الأبيات التالية . والفقرة الثانية كلها ظلمة ببعض البقع الضوئية والفقرة الثالثة تعكس الترتيب المتجلى فى الفقرة الأولى فصورة البحر الأبيض الناعم الهادىء يتوارى ليفسح المجال أمام أعمال الأطلنطى القاتمة . [٢]

---

(١) المسيرى وزيد « الرومانتيكية » سنة ١٩٦٤ ص ٢٦٨ .

Wild spirit, which art moving every where;
Destroyer and preserver; hear, oh, hear!

(٢) هاف « شعراء الرومانسية » سنة ١٩٥٣ ص ١٤٤ (والترجمة للباحثة) .

...the arrangement is a symmetrical one
of contrasts of light and shade. The dark
tones and brilliant sombre colours of the
opening lines are contrasted with the
latter half of the stanza Stanza two is
all dark with brilliabt flashes; and stanza
three reverses the order of stanza one
the soft, light-toned mediterranean picture
giving place to the sombre depths of the Atlantic

ثم ينتقل إلى الناحية التطبيقية لرمزية الريح الغربية فى حياته الخاصة ، وهذا انتقال إلى الناحية التأملية (Reflective mood) من القصيدة فى الفقرتين الرابعة والخامسة والمتمثلة فى استخدامه للضمير الأول « I » . إن الانطباع الذى يخرج به من الفقرات الثلاث الأولى هو إحساس بما فى الريح الغربية من طاقة هائلة وقوة جارفة ، وقد نجح شلى تماماً فى إحداث هذا الانطباع فى نفس القراء بطريقة موضوعية ، أى أننا لا نشعر بوجود الشاعر فى هذا الجزء من القصيدة . أما فى الفقرتين الرابعة والخامسة ، فإن شلى ينتقل من العرض الموضوعى إلى العرض الذاتى ، فيها يربط بين إحساسه بالقيود التى تثقل كاهله وما للريح من حرية وانطلاق ، فتتولد عنده رغبة جارفة فى أن ينعم بما للريح من حرية وقوة . إن التكرار المتتالى للضمير الأول وتضرعه للريح مستخدما الضمير الثانى (thou) يؤكد صحة ما ذهب إليه معظم النقاد من أن شلى يتعامل مع الريح كروح مثله تماماً . إن الترابط الذى يحدثه الشاعر بين حالته الحالية وهو يقاسى من قيود الزمن (A heavy weight of hours) وما تنعم به الريح من حرية مطلقة لا تعرف القيود (Uncontrollable) تثير فى نفسه ذكريات الماضى ، ذكريات أيام طفولته ، أيام الحرية والانطلاق .

> آه ! ارفعينى كموجة ، أو ورقة ، أو سحابة .
> إننى أهوى على أشواك الحياة ! إننى ادمى
> لقد غلّنى عبء ساعات ثقيل ، وأحنى ظهر إنسان
> يشبهك ؛ شرود ، سريع ، ومتكبر. (١)

ركز شلى فى الفقرة الرابعة على إحساسه بالاكتئاب ، وفى اكتئابه يود لو أن الريح ، بما لها من قوة تدميرية ، تكتسحه أمامها ولكن للريح قدرة على بعث الحياة ، وهى بذلك قادرة على أن تبعث به نوراً جديداً . إن الفقرة الأخيرة دعاء وتضرع إلى الريح أن تبعث به حياة جديدة . إنه

---

(١) المسيرى وزيد «الرومانتيكية» سنة ١٩٦٤ ص ٢٧٠ .

Oh, lift me as a wave, a leaf, a cloud!
I fall upon the thorns of life! I bleed.
A heavy weight of hours has chained and bowed
One too like thee: tameless, and swift and proud.

يعتبر الريح – بكونها قوة تجلب الموت والبعث معاً – مظهراً من مظاهر المبدأ الخلاق الذى يسود هذا العالم كله . وهو لذلك يتضرع إليها أن تجعل منه قيثارة لها . ولعلنا نلحظ أنه فى الفقرة الرابعة يستخدم الصورة التى بدأ بها قصيدته – صورة ورقة الشجرة الميتة بمعنى جديد . إن الموت عملية ضرورية للبعث وسابقة له . وقد أشار شلى إلى هذا المعنى فى الفقرة الأولى . أن الريح تكتسح أمامها الأوراق والبذور معاً ، ثم نحن نرى هذه الأوراق تكون التربة لتنمو فيها البذور وتبعث الحياة ويرى الناقد هارولد بلوم (١٩٥٩) ان شلى قد أكد مفهومه عن نبوة الشعراء فى قصيدته الغنائية هذه . وهو بهذا يتبع غيره من النقاد – وعلى رأسهم الناقد بوتل (١٩٥٢) – ممن اعتبروا شلى شاعراً متنبئاً (A prohpetic poet)[1] بل هو يراه شاعراً شديد التدين ، شاعراً يستخدم أشعاره فى نشر دينه ، ويربط هارولد بلوم بين ذلك الروح الجبار (The breath) الذى ناداه شلى فى شعره فى « أدونيس » وبين الريح الغربية التى يتضرع إليها شلى ويرى أنهما شىء واحد . وهو بذلك يرى أن هذه القصيدة الغنائية إن هى إلا تجسيد لمفهوم النبى ، ولذا يجب أن تقرأ على ضوء تقاليد « أدب النبوة (Prophetic Literature) وقواعده الذى تمتد جذوره إلى التراث العبرى (Hebrew tradition) . وهو يؤيد ما ذهب إليه بوتل من أن « الريح الغربية » هى ترنيمة مقدسة (Psalm) تشبه إلى حد كبير ترانيم رسل العبرية السابقين . هى تضرع الضعيف إلى القوى وهذا يفسر لماذا يركز شلى على ذاته فى ختام القصيدة . إنه يصور نفسه فى صورة الشاعر النبى الذى لا يكترث به أحد ، تماماً مثلما لم تكترث البشرية بالنبيين . ولذلك فإن تضرعه للريح إن هو إلا تضرع النبى لربه أن تستجيب البشرية له :

وبسحر هذه الأشعار
انثرى كلماتى على البشر
كالرماد والشرر من سعير لم يخمد !
كونى خلال شفتى نفير نبوءة
إلى العالم الغافل ! أيتها الرياح [2]

---

(١) فى دفاعه عن الشعر يرى شلى ان الشاعر يجمع فى ذاته صفة المشرع وصفة الرسول النبى .
(٢) أغنية «إلى الريح الغربية» المسيرى وريد سنة ١٩٦٤ ص ٢٧١ .

ويرى بلوم أن شلى يستخدم صوراً ذات طابع دينى يناسب فكرة الموت والبعث ، إن الإيحاءات الكامنة فى الكلمات الثلاث الثلاث جثمان ، قبر ، بوق ، توحى بفكرة البعث يوم القيامة .

استخدم شلى الفقرات الثلاث الأولى ببراعة فائقة لتطوير فكرته لقد رأينا ما تحدثه الريح فى الأرض . وفى الفقرة الثانية نرى ما تحدثه الريح فى السماء . وفى الفقرة الثالثة نرى ما تحدثه الريح فى البحر . لقد اكتملت الصورة وأضفى عليها وحدة متكاملة بتكرار تضرعه لهذه الريح فى نهاية كل فقرة من الفقرات الثلاث ، بل هو يبدأ كل فقرة من الفقرات الثلاث بمناجاة الريح أن تستجيب لتضرعه :

> وصف الشاعر ما تحدثه الريح فى مجالات تأثيرها الثلاثة : الأرض والسماء والبحر بدقة متناهية ، ولكن الوصف فى كل من الحالات الثلاث ثانوى بالنسبة لتضرع الشاعر المباشر للريح ، والذى يسبق الوصف ويليه . وهكذا ، فإن تركيب كل من الفقرات الثلاث الأولى يؤكد الفكرة الأساسية فى القصيدة [١]

كما يرى بلوم أن الفقرة الثالثة تُعِدّ القارئ للفقرة الرابعة التى هى نقطة التحول (Climactic stanza) فى القصيدة وشلى عادة يستخدم اللون الأزرق (azure) ليرمز إلى

And, by the incantation of this verse,
Scatter, as from an unextinguish'd hearth
Ashes and sparks, my words among mankind!
Be through my lips to unawaken'd earth
The trumpet of a prophecy.

(١) بلوم Bloom ، عالم الأساطير عند شلى ، سنة ١٩٥٩ ص ٧٧ (والترجمة للباحثة) .

The action of the wind is described
with great literal exactitude, in all
its three spheres of action· earth, sky
and water. But the description in each
case is secondary to the direct address
to the wind which comes before and after
it. The structure of each of the first
three stanzas serves thus to emphsize
what is central in the poem.

الصفاء والنقاء ، فنرى البحر بمياهه الصافية فى منظر فردوس . لقد اكتملت الصورة الطبيعية وها هو ينقلنا إلى الصورة البشرية فى تضرع للريح فى الفقرتين الرابعة والخامسة يقول بلوم :

فإذا لم نفهم التناقض الكامل بين تضرعه اليائس هذا وتضرعه الآمل فى الفقرة الأخيرة فسنفشل فى فهم القصيدة كلها .[١]

إن الشاعر يواجه اختباراً صعباً بانتهاء الفقرات الثلاث الأولى ، فعليه إما أن يستسلم للريح شأنه فى ذلك شأن الموج والسحاب وأوراق الأشجار وإما أن يتضرع إليها لتهبه حياة جديدة . والاختيار الأول هو طريق اليأس والثانى طريق الأمل .

ويربط هارولد بلوم بين ما قاله شلى فى الشطر السادس والستين (The unextinguished hearth) وما قاله فى دفاعه من أن عملية الخلق الفنى كجمرة تخبو نارها ، إلا أن هذه الجذوة تتوهج من آن إلى آخر بفعل قوة خفية . إن لحظات الاندماج مع الطبيعة هى تلك القوة الخفية التى تجعل جذوة الهامه تتوهج وتنبعث منها أشعار تنير طريق البشرية . والقصيدة بذلك تعبر عن الخلق الفنى .

إن قصيدة « الريح الغربية » مثل حى للعملية التى كانت تشحذ قريحته الخلاقة ، إذ كان يكفيه أن يجد فى العالم الخارجى رمزاً لشىء فى صدره ليخلق عملا فنياً رائعاً . وبذا ، كانت مشكلة شلى الكبرى هى العثور على هذا الرمز . فقد كان شلى يميل بطبعه إلى تجنب العالم الحقيقى ، عالم الرجال والنساء ، ليتمكن من خلق عالم خاص به ، عالم يشبع رغبات روحه . ويرجع هذا إلى الإحباط الذى كان يشعر به كلما فشل فى تحقيق تقارب بين عالم الحقيقة والواقع وعالم رؤاه . كانت أنجح أعماله وليدة نجاحه فى إحداث تقارب بين عالم رؤاه وعالم الخبرة البشرية العادى .

---

(١) بلوم «عالم الأساطير عند شلى» سنة ١٩٥٩ ص ٨٤ (والترجمة للباحثة) .

Unless we understand the total contrast between this hopeless prayer and the resolving prayer of the last stanza, then we will fail completely to understand the whole of the "ode".

القسم الثانى

شلى والعرب

الباب الأول : الاتصال بشلى

الباب الثانى : ترجمة شعر شلى والأخذ عنه



الباب الأول

الاتصال بشلي

(١) شلي ومصر والعرب والإسلام :

استيفاء للمنهج السليم فى تتبع صلة شاعر فى لغة ، بالشعر أو بالأدب بعامة فى لغة أخرى ، نسأل أنفسنا هل عرف شلي شيئًا عن المسلمين أو العرب أو المصريين ؟ وهل كتب عنهم أى شعر ؟ مثل هذا السؤال يلقى فى الدراسات المقارنة فى اللغات الأخرى كثيرًا من الأضواء على تفاصيل التأثر. فالشاعر لا يأخذ من لغة أو قوم إلا ما يتلاءم مع عبقريته وما يمكن أن يتداخل فيها . وهؤلاء القوم بدورهم لا يأخذون إلا ما يلائم لغتهم وتراثهم من آثار هذا الشاعر . وهنا يجد الأدب المقارن مجالات خصبة لتتبع التأثر فى مساراته المختلفة ذهابًا وإيابًا مما يساعد ولا شك على تبيان أوجه الشبه وبالتالى أوجه التباين .

وللرد على هذا السؤال بالنسبة لشلي – ونحن نتوقع مسبقًا أن الأثر غير موجود تقريبًا – نقف أمام قصيدة له ترد بعنوان :

« أوزيماندياس مصر (Ozymandias of Egypt) وهو يذكر فيها أنه قابل رحالة من أرض عتيقة ، أخبره أن ساقين ضخمتين حجريتين دون جسد قائمتان فى الصحراء ، وعلى مقربة منهما يرقد وجه مبعثر تدل شفته الذابلة وتقطيب جبينه على أنه جبار يأمر وينهى . . . إلخ .

I met a traveller from an antique land

Who said: Two vast and trunkless legs of stone
Stand in the desert. Near them on the sand,
Half sunk, a shatter'd visage lies,

....

والقصيدة ضمن مختارات بالجريف فى «الذخيرة الذهبية»[1] ومع ذلك لم يلتفت إليها أحد من شعرائنا لأن مصر المذكورة فى العنوان لا تذكر فى القصيدة ، ولا شيء يربط بين معانى القصيدة ومصر إلا العتاقة وربما جبروت فراعينها الذين لا يسمون فى القصيدة ولا يشار إليهم صراحة .

كذلك نجد قصيدة أخرى له بعنوان «من العربية»[2] (From the Arabic) ويضع بعد لاعنوان بين قوسين «تقليد» (An Imitation) وبقراءة القصيدة نجد ذكر انثى الوعل :

روحى الخافقة كانت فى نور عينيك
يا حبيبتى تلهث مثل انثى الوعل
العطشى فى الظهيرة نحو الغدران[1]

My faint spirit was sitting in the light of thy looks my love;
It panted for thee like the hind at noon
For the brooks my love.

ويستمر فى القصيدة يصف رحلة القلب وراء حبيبته فى جو مشابه فيقول :

«لقد حملك جواد أسرع من العواصف الهاربة
وأبعدك بعيداً عنى ، فصاحبك قلبى
لأن قلبىَّ واهتـــان . . .
يا أسرع من أسرع عاصفة أو جواد
إن القلب الذى يحنو عليه الحنان بجناحيه مثل الحمامة الحانية
فى الحرب ، فى الظلمة ، فى الحاجة الملحة الماسة
يتعلق قلبى بقلبك لا يفارقه
ولا يطالبك بابتسامة واحدة لقاء كل ما قد قدم إليك من حب ودفء»

---

(١) «الذخيرة الذهبية» بالجريف سنة ١٩٦٤ ص ٢٥١ .

(٢) كتاب أكسفورد «الشعر الإنجليزى» القصيدة رقم ٦١٣ (والترجمة للباحثة)

وإلى جانب هذه القصيدة نجد ذكرًا « لأبى الهول » ولمدينة « طيبة » فى قصيدة (Helias) (البيتان ٢٣ و ٢٤) وفى قصيدة « الملكة ماب » نجده يستخدم النيل والأهرامات ليقارن بين خلود ما تصنعه الطبيعة وما يصنعه الإنسان .

'Beside the eternal Nile,
The Pyramids have risen.
Nile shall pursue his changeless way:
Those Pyramids shall fall;
Yea! not a stone shall stand to tell
The spot whereon they stood!
Their very site shall be forgotten,
As is their builder's name!

كما تحمل « الأغنية الهندية » (The Indian Serenade) وهى لحنُ حبٍ يتغنى بليل شبيه بليل الشعراء العرب العاشقين ، وإن كان الليل عامة له ثقل خاص يحتاج إلى دراسة تجمع بين شعر العرب الغزليين والمتصوفة وشعر الرومانسيين الإنجليز والفرنسيين معًا لا تختص به هذه الدراسة .

ويلمح النقاد فى قصيدة « الآستور » (Alastor) كثيرًا من الشبه بما ورد فى الأدب الفرنسى من تقارير الرحلات إلى الشرق وخاصة رحلة « فولنى » (Volney)[1] إلى مصر. فقد لفتت نظره إليها مدام « بوانفيل » (Boinville) التى كان زوجها صديقًا للشعراء ، ومات فى حرب نابليون فى روسيا ، والتقت بالشاعر شلى . ثم استأنفت زوجه مارى القراءة له من « فولنى » وبالذات من « تأملات فى ثورات الإمبراطوريات » حيث يصور « فولنى » رجلا جوابَ الآفاق بين أطلال الشرق . وينقل تأملات هذا الرجل ، الطيف ، فى الموت : وموت الديانات جميعها ويدعو إلى خلع الإله .

ويرى النقاد أن الجنى عند الكاتب الفرنسى « فولنى » يظهر واضحًا عند شلى فى « الملكة ماب » (Queen Mab) . وما نجده عند « فولنى » و « شاتوبريان » و « دوليل » من خطب باردة ، تحول عند شلى إلى قضايا ملتهبة ضد القساوسة والمستبدين الذين عذبوا الناس وحرصوا على أن تظل الشعوب تحت ضغط الجهل والشعوذة . وهذا الأثر الواضح يرجح أن وصف

---

(١) J.M. Carré. Voyageurs et Ecrivains Francais en Egypte. Le Caire 1932 p79
انظر عن الرحلة كتاب كاريه أستاذ الأدب المقارن فى السوربون وقد أعد كتابه وهو رئيس قسم اللغة الفرنسية بجامعة القاهرة .

الأطلال ووصف شقاء الفارس أو المصلح جواب الآفاق دائم الرحلة عند شلى يدين فى كثير إلى وصف هؤلاء الرحالة للفارس العربى وللخرائب فى مدائن الشرق الدائرة . ويذكر « هنرى بير » (H. Peyre) فى كتابه عن « شلى وفرنسا »[١] عندما يتحدث عن أثر « روسو » فى شلى كيف أن شلى يذكر من تقارير هذه الرحلات إلى مصر خاصة والشرق العربى عامة مدينتى « صيدا » و « بعلبك » .

ولكن الأهم من هذا أننا نجد عند شلى قصيدة طويلة هى ملحمة فى نحو من خمسة آلاف بيت[٢] ولعلها أطول قصائده وعنوانها « ثورة الإسلام » مما يوحى بمجال خصب يمكن أن نجد فيه ردودا على هذا السؤال الذى طرحناه . فماذا نجد فى هذه القصيدة ؟ أولا لم يكن هذا هو عنوان القصيدة الأصلى وإنما كان عنوانها قبل أن يستقر الشاعر على هذا العنوان « رؤية مستقبلية للقرن التاسع عشر » و « لاوون وسيثنا » أو « ثورة المدينة الذهبية » وقد استوحى القصيدة كما أسلفنا من كتاب « مونتينى » (Montaigne) الأديب الفرنسى عن الثورة الفرنسية[٣] . وكما ذكرنا فإن « فولنى » تظهر له آثار واضحة من الكتابة عن الرحلة إلى مصر فى قصيدة شلى هذه . وقلة احتفاء شعرائنا بهذه القصيدة ، إذ أنه لأمر ما ربما لطولها لم يعرهم عنوانها اهتماماً . تجعلنا لا نقف عندها من زاوية ما أخذه شعراؤنا منها ، ولكن من زاوية ما ذكر شلى فيها مما يدل - إن دل - على أثر أو علم بالإسلام . وفى مقدمة القصيدة حيث يذكر رأيه الواضح والهام فى النقد والنقاد والتعلم وغير ذلك ، يذكر أيضًا مصادر هذه القصيدة فيقول فى مجال ما حصل عليه مما هو أعظم من أى تعليم نظامى :

« . . . وجالست العباقرة وقرأت روائع اليونان والرومان والشعر الحديث إنجليزياً وإيطالياً . . . هذه هى مواد قصيدتى ومصادرها » فلا يذكر شيئاً عربياً أو إسلامياً ، أو حتى كتب الرحالة إلى مصر والشرق ضمن مصادر هذه القصيدة ، ولكن فى الأبيات (٢٠٠٢ - ٢٠١٠)

---

(١) H. Peyre Shelly et La France Le Caire 1935 p. 48 - 49

(٢) بالتحديد ٤٨١٨

(٣) كما تأثر فيها بتاسو وسبنسر. Spenser Tasso

(٤) ذكرها لماما نظمى خليل فى كتابه الملك الحائر ص ٤٠ سنة ١٩٣٦ وضرب مثلا منها بأربعة أبيات فقط من الخمسة آلاف بيت .

نجده يذكر الخليفة «عثمان». فى منظر سقوط الطاغية وسكوت الجماهير المحتشدة من حوله والطبيعة التى توصف بشكل تجريدى خلفية للمنظر حيث يسهب فى وصف الأوبئة والطغاة والجماهير المطحونة يقول :

« أيذهب «عثمان» غير مأخوذ بثأره ؟! أيراق دم عثمان وهو المسكين» .

Shall *Othman* only unavenged despoil?
Shall they who by the stress of grinding toil
Wrest from the unwilling earth his luxuries,
Perish for crime, while his foul blood may boil,
Or creep within his veins at will? Arise!
And to high justice make her chosen sacrifice

XXXIII

What do ye seek? What fear ye, then I cried,
Suddenly starting forth, that ye should shed
The blood of *Othman?* Your hearts are tried in the true
love of freedom, cease to dread
This one poor lonely man.

ويذكر كيف أن الحرية لا تتحقق بقتل هذا الرجل الوحيد وهل يستطيع المكدودون بأخذ ثرواته أن يتحرروا ، ويدعو الثائرين إلى تقديم التضحيات الواجبة اللائقة بالعدالة السماوية ، أو العدالة الأعلى ، ثم يترك ذكر عثمان بسرعة دون عودة إليه . ترى هل كان يعنى بثورة الإسلام فتنة عثمان ؟ إن هذا الفرض بعيد لا دليل عليه فى قصيدة طولها نحو خمسة آلاف بيت ولا يرد ذكر عثمان إلا فى هذه الأبيات :

كذلك عندما يتحدث عن قانون الإله المقدس يقوله له :

« هذه القوانين المقدسة التى أعلنها أنبياؤك »

ثم يذكر أسماء هؤلاء الأنبياء فى البيت (٤٠٦٣) :

«آهورامزدا ويوشع ومحمد وموسى وبوذا وزرادشت وبراهما وكونفيشيوس دون أن يذكر السيد المسيح .

And Oromaze, Joshua, and Mohamet,

Moses and Buddh, and Brahm, and Foh,
A tumult of strange names which never met
Before, as watchwords of single woe,
Arose each raging votary' gan to throw
Aloft his armed hands, and each did howl
Our God alone is God!

ونجد قرب نهاية هذه الملحمة الطويلة بعد ذكر دفاع الطفل (الحب) عن «لاوون» لاستخلاص حياته من الطاغية : وقد تساقطت المشاعل وزلزلت الأرض وظهرت المرأة الفارسة - وظن الناس أنها ملاك من لدن الله يقول (فى البيت ٤٥٣٩) :

«وهكذا رأى الراهب القادم من أيبيريا ، ورأى رأيه كثيرون أنه من الحكمة أن نرى فى الألم والخوف والكراهية قبسا من القداسة» .

That he is wise, whose wounds do only bleed
Only for self-Thus thought the *Iberian Priest* indeed,

XI

And others too, thought he was wise to see,
In pain, and fear, and hate, something divine;

هذه الإشارة التى يعبر عليها شلى أيضًا قد تحمل إشارة إلى الأندلس أو أرض الإسلام فى أوربا وقد اختارها دون سائر بلدان أوربا ثم هو يذكر الإسلام نصًا بعد ذلك فيقول فى البيت (٤٠٩٣) :

So he made truce with those who did despise
The Expiation, and the sacrifice,
That though detested, *Islams'* kindred creed
Might crush for him those deadlier enemies;
For fear of God did in his bosom breed
A jealous hate of man, an unreposing need.

مما لا نقف عنده لنرى نظرة شلى إلى الإسلام . فهو يرى أن كل ثورة (ولعله يرى الثورة الفرنسية أعظمها) لم تحقق للإنسان تحررًا وانطلاقًا من كل قيد . فقتل عثمان لم يجد شيئًا ، وجهاد المسلمين فى اسبانيا لم يحرر الإنسان . وهو على كل حال يذكر عثمان والإسلام وراهب أيبيريا فى

أبيات قليلة ضمن مطولة تصل إلى ما يقرب من خمسة آلاف بيت . فإذا مضينا معه فى القصيدة تلمسًا لما قد يربط بينها وبين الثقافة الإسلامية ولو من بعيد ، نراه يذكر التتار إذ يذكر فى البيت (٢٤٩٩) « حصانًا تتريًا » بأنه أسود ضخم يطأ بحوافره الموتى والأحياء على سواء وعلى ظهره فارس يقرقع بالسيف . كما يذكر فى البيت (٢٥٥٨) « سيفاً تتريًا » وإلى جانب هذا يذكر « الحبشة » فيذكر العبد الأثيوبى الذى عقد ذراعيه الطويلتين حول سيثنا وغاص بها فى خضم الأمواج خارج نطاق الفضاء فى الهواء اللانهائى فى البيت (٢٩٠٧)

— the *Ethiop* there
Wound his long arms around her, and with knees
Like iron clasped her feet, and plunged with her
Among the closing waves out of the boundless air.

كما يذكر دهاليز الأثيوبى فى البيت (٣٦١٥)

In vain! the steady towers in heaven did shine
As they were wont, nor at the priestly call
Left plague her banquet in *Ethiop's* hall,

كذلك يذكر بحر عمان المرجانى فى البيت (٢٩٠١)

From the fire isles came he
A driver lean and strong of *Oman's* coral sea.

أما عن مصر فهو يذكر الأهرام والهرم الأكبر فى البيت (٣٥٢٥) –

As One who fron some mountains Pyramid points to the unrisen Sun!

والبيت (٢٠٩٨) :

To the Great Pyramid I came; its stair
With female choirs was thronged; the loveliest
Among the free, grouped with its sculptures rare,

حيث يتخذ من جلال المنظر وجماله مسرحًا لصراع القوى التى تنتهى دائمًا أبدًا بانتصار الخير : وإن أى سلطان مهما علا وتجبر فإن مآله إلى الفناء كما فنى من بنوا الأهرام وإن كان لا ينفى استعماله للكلمة لوصف الشكل الهندسى لا الأثر الفرعونى المعروف مثلما يرد فى البيت (٣٩٩٤)

Where corpses made a crumbling pyramid

ويذكر «نهر النيل» على أنه النيل الحبشى (٢٦٩١)

Which shades the springs of *Ethiopean Nile*

ويضرب به المثل على صدق قانون الطبيعة ، التى هى أشرف من الإنسان ، حيث إن ما ينمو بعضه مع البعض مثل الشجرة والنيل لابد أن يتحابا كما تتحاب الشجرة مع نهر النيل تحقيقاً لقانون الطبيعة الأعلى المقدس وفى البيت (٢٧٠٢) يقول :

على أن الحكمة تغذى القلوب الفتية مثلما يغذى النيل العظيم مصر.

As the great Nile feeds Egypt; ever flinging
Light on the woven boughs which O'er its waves are Swinging

وقصيدته «إلى النيل» فى أربعة عشر بيتاً تعبر عن عطاء الطبيعة .

ولا نقف بما يتناثر فى هذه المطولة وفى غيرها من ذكر للحب والليل والطائر المترمل الذى يبكى حبيبه أو قرينه أو أليفه فى جنح الليل ونحو ذلك مما هو أعم من أن ينسب إلى شعب بعينه أو أدب معين .

ومن هذا نرى أن صلة شلى بالشرق عرباً كانوا أم مصريين أم مسلمين صلة عابرة لا تدل على أى اهتمام خاص لدى الشاعر . ولذلك نجد أن السؤال على وجاهته ، إذا تساءله باحث عن أثر شلى فى الأدب الفرنسى مثلا فوجد فيه مجالا خصباً فإننا إذا تساءلناه لا نكاد نجد سبباً لوروده بالنسبة لدارس شلى فى الأدب العربى . وقد طرحناه لمجرد استيفاء منهج البحث .

(ب) فجر الاتصال بشلى نثراً وشعراً :

بدأت صلة شعرائنا وكتابنا بشلى – وهى أساس هذا البحث – غائمة بعيدة عسيرة على الرصد العلمى الدقيق ؛ حتى وصلت إلى الترجمة المنكورة أو المدعاة ثم إلى الترجمة المباشرة المعترف بها . ثم خفت الاهتمام بالشاعر وأصبح لا يكاد يذكر إلا فى الأبحاث الجامعية الخاصة بدراسة الأدب الإنجليزى أو نحو ذلك من كتب فى الأدب أو فى فرع منه . ومنذ البداية تنقسم صلة الأدباء فى مصر بشلى إلى قسمين : قسم كتب عنه وأخذ آراءه وأفكاره ونقده ورأيه فى الشعر خاصة ومما ألف

حوله ، سواء اعترف بهذا الأخذ أم لم يعترف ، وقسم ترجم شعره واستوحاه كما استوحى نقده بشكل لا يقبل الشك سواء صرح بذلك أم لم يصرح . ويبدو لنا أن الإشارات الأولى إلى شلى يمكن أن تكون من نوع ما ذكر « العقاد » فى كتابه « خلاصة اليومية » وهو أول كتاب نشر للعقاد سنة ١٩١٢ حيث يقارن مقارنة غير ذات موضوع فى جمل عابرة بين شلى وابن حمديس ، وكان لكتاب « الذخيرة الذهبية » الذى اختاره وجمعه بالجريف [١] أثر كبير ، فى كل الشعراء « مدرسة الديوان » وجيل الرومانسيين الثانى الذى نسميه تجوزًا مدرسة « أبولو » . وتأتى خطورة أثر هذا الكتاب من أنه كان يدرس فى مدرسة المعلمين العليا حيث درس المازنى وعبد الرحمن شكرى ، بل إنه كما يقول أحمد زكى أبو شادى كان يدرس أيضا فى المدارس الثانوية « المدرسة التوفيقية » وبسبب فرضه على طلبة المعلمين العليا فإن ناظر المدرسة « ستيفنس » (Stephens) ألف مقدمة له بعنوان « مقدمة لدراسة الشعر الإنجليزى » وفى هذه المقدمة – التى ربما يكون العقاد قد اطلع عليها كما اطلع بعمق على « الذخيرة الذهبية » وإن لم يكن من طلاب مدرسة المعلمين – يقارن « ستيفنس » بين شلى وأبى العلاء المعرى مقارنة هى بدورها غير ذات موضوع ، لا تجاوز مجرد ذكر أن شلى يشبه المعرى [٢] . ويقصد بهذا إلى نوع من التقريب بين الشعراء الإنجليز والشعراء العرب .

وتستمر هذه المقارنات وتبشر بنضوج دون أن تستكمل خطواتها فنجد مثلا عند الشاعر عبد الرحمن شكرى فى كتابه الثمرات مقارنة بين شلى والشاعر الجاهلى عنترة بن شداد يقول « قال الشاعر شلى النعيم إذا مضى استحال إلى ندم » يعنى أن الذكر يبعث الحسرة على فواته ولكنها حسرة لذيذة رقيقة معسولة تتمشى فى الخاطر كما يتمشى النسيم العليل على وجه المتعب . ولم أجد أحدا شعر بتلك الصلة المتينة بين الذكر والأمانى مثلما شعر بها الشاعر العربى عنترة حيث يقول :

ألا قاتل الله الطلول البواليا ... وقاتل ذكراك السنين الخواليا

وقولك للشىء الذى لا تناله ... إذا أبصرته العين يا ليت ذا ليا

---

(١) وكان أبو شادى يؤكد أن كل مثقف لابد أن يطلع على هذه المجموعة . وكان عبد الرحمن شكرى يحبذها ويهديها إلى أصحابه ويرسلها إليهم من شيفيلد أثناء بعثته .

(٢) «مقدمة لدراسة الشعر الإنجليزى» ص ٥٢ .

(٣) Stephens; Introduction to the Study of English Poetry p.52.

ثم يمضى فى تفسير أبيات عنترة [١] .

ومع ما فى هذه المقارنة من شطط فى التفسير وعدم دقة ، فهو لا يذكر مصدره لقول شلى ، فإن المقارنة هنا قد خطت خطوة إلى الأمام دون أن تصل إلى نتيجة ذات بال .

وقبل هذه الإشارات نجد « أحمد زكى أبو شادى » يقلد قصيدة شلى « إلى قبرة » خالطا بينها وبين قصيدة تينيسون وقصيدة كيتس « أغنية إلى الكروان » وغيرهما لتجاورها فى كتاب « الذخيرة الذهبية » . ونشر أبو شادى قصيدته وهو ما يزال تلميذا فى المدرسة الثانوية بعنوان « العصفور » ثم أعاد نشرها فى كتابه « قطرة من يراع » [٢] .

يقرر « هنرى بيير » فى كتابه عن « شلى وفرنسا » أن شلى ظل غير معروف فترة طويلة فى فرنسا بينما عرف قبله بيرون وكيتس ، وأن هذا التأخير فى معرفته أنتج فورة من الاهتمام به أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين عندما تبين لأدباء فرنسا فضله على زميليه بل على كثيرين غيره من الشعراء الإنجليز [٣] ، وفى أعقاب هذه الفورة فيما يبدو ألف « أندريه موروا » كاتب سير العظماء الأشهر كتابه « أريل » (Ariel) ترجمة لحياة شلى رائعة بكل مقاييس التراجم الفنية . وقد عرب أحمد الصاوى محمد هذه الترجمة سنة ١٩٢٣ بعنوان « قبور فى جنة الحب » بعد أن أخذ الاهتمام بشلى فى مصر يتزايد .

والكتاب — فى حقيقة أمره — ليس أكثر من قصة حياة شلى كما رواها الكاتب الفرنسى . وهو يخلو من أى تعليق عليها أو تحليل لأحداثها . وإنما هو مجرد سرد قصصى تقريرى تكثر فيه الأحداث ، وتتزاحم التفاصيل ، وتتعدد الشخصيات بشكل واضح يثير أحيانا الملل ويفقده عنصر التشويق والإثارة ، بل يدخل بالقارئ فى تيه مترامى الأطراف لا يستطيع بسهولة أن يتابع حركته فيه .

وليس للمترجم أو المعرب أى فضل سوى النقل ، بل لعله أساء إلى القصة حين اصطنع أسلوبا إنشائيا تنتشر فيه الألفاظ غير المألوفة فى السرد القصصى ، وتكثر فيه « الكليشيهات » العربية التقليدية القديمة التى تبدو غريبة على جو القصة الأوربى ، وعلى ألسنة شخصياتها الأوربيين . على

(١) الثمرات ١٩١٤ جـ ٢ ص ١٣ .

(٢) قطرة من يراع سنة ١٩١٠ ص ١٤٨ .

(٣) وفى نفس هذه الفترة يقرر النقاد الإنجليز أن شهرة شلى والاهتمام به وصلتا إلى دروتها فى إنجلترا

نحو ما نرى فى هذه العبارات التى هى مجرد أمثلة :

« غير أن أهل الذكر فى الآداب الاجتماعية » (ص ١٢٣)

« على يد قسيس يهش ويبش » (ص ١٢٣)

« لم تكن المسكينة الغريقة هارييت لتبلغ منها قلامة ظفرها » (١٢٤)

« عندما عزت الدراهم » (١٢٧)

« أما ثالثة الأثافى » (١٣٨)

« امرأة نابغية » (١٣٩)

والأغرب من هذا أن نرى أبياتا من الشعر العربى يقتبسها المعرّب فى سرده أو على ألسنة شخصياته من مثل بيت أبى العلاء المعرى الذى يختم به الجزء الأول (ص ٨٨) ، وبيت أحمد شوقى فى الفصل السابع والعشرين (١٣٤) . وشطر البيت العربى القديم « إن الحماقة أعيت من يداويها » (ص ١٢٦) . والأشد غرابة من هذا أن يجرى المعرب حديثا نبويا شريفا على لسان إحدى شخصياته (جين أخت زوجته مارى) « الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا » (١٦٤) أو يجرى آية قرآنية كريمة على لسان بيرون : « لا عاصم اليوم من أمر الله » (ص ١٨٤) .

أما أهمية الكتاب الحقيقية فتكمن فى أمرين :

الأمر الأول : أنه يحكى القصة الحقيقية لشلى بكل تفاصيلها الدقيقة دون تدخل من كاتبها ، ويصرح معرّبها بأن كل ما فى هذا الكتاب قد وقع فعلا .

والأمر الثانى : تلك المجموعة الكبيرة من الرسائل المتبادلة بين شخصيات القصة ، وأيضا تلك المجموعة الكبيرة من اليوميات والمذكرات التى سجلتها هذه الشخصيات ، وتأتى أهميتها من أنها مجموعة من الوثائق التاريخية الأدبية التى تفسر كثيرا من الجوانب النفسية لهذه الشخصيات وتعرض كثيرا من أفكارها وآرائها فى الحياة وفى شلى وفى المعاصرين له أو المتصلين به ، والكتاب – من هذه الناحية – يضم رصيدا ضخما من هذه الوثائق ، وعلى سبيل المثال :

رسائل شلى إلى صديقه هوج (ص ٢١ ، ٢٢)

وإلى أبيه (ص ٢٨ ، ٧٣)

وإلى جون والتر (ص ٩٤ ، ٩٥)

والرسائل المتبادلة بينه وبين مارى
(ص ١٠٠ ، ١٠١ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٥١ ، ١٥٢)

وبينه وبين جودوين (١٠٣ ، ١٠٤)
يوميات مارى (ص ١٠٦ ، ١٠٧ ، ١٢٣)
والرسائل المتبادلة بين كلير وبيرون (ص ١٠٨ ، ١٠٩ ، ١٤٦)
وبينه وبين بيرون (ص ١١٦)
وبين هوبنر وبيرون (ص ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥٠)

والأمثلة كثيرة ومنتشرة على امتداد الكتاب كله مما يتيح للدارس فرصة تحليل هذه الوثائق واستشفاف ما تحمله بين سطورها من دلالات نفسية ، وما تضمه من معلومات ذات قيمة كبيرة فى دراسة الشاعر وفهم الأجواء التى كان يعيش فيها ، والتيارات المختلفة التى كانت تتجاذبه حتى طواه ، أشدها عنفا ، وأسدلت أمواج البحر العاتية ستار الختام على حياته القصيرة التى مرت كأنها حلم ليلة من ليالى الصيف.

* * *

وقرأ محمد حسين هيكل (لاتصاله الوثيق بالأدب الفرنسى ورغبته الملحة فى أن ينقل هذا الأدب إلى قراء السياسة الأسبوعية التى كان يرأس تحريرها) هذه الترجمة وتأثر بها فكتب دراسة فى مجلته فى خمس مقالات متتابعة فى أكتوبر ونوفمبر سنة ١٩٢٩ جمعها فيما بعد ونشرها فى كتابه « تراجم مصرية وغربية » وعنوانها « برسى بيش شلى ».

وقد وزع هيكل دراسته لشلى على خمسة أقسام ، تعرض فيها إلى حياته منذ نشأته الأولى فى إنجلترا حتى سنوات حياته الأولى فيها ، ثم إلى سنوات حياته الأخيرة فى إيطاليا حيث ودع حياته القصيرة غرقا وهو فى الثلاثين من عمره (من ٤ أغسطس ١٧٩٢ – إلى ٨ أغسطس ١٨٢٢).

ودراسة شلى فى هذا الكتاب ليست مجرد عرض لحياته على نحو ما فى كتاب أحمد الصاوى محمد « شلى أو قبور فى جنة الحب » ، ولكنه عرض لحياته من ناحية ، ودراسة لشخصيته ، وتحليل لنفسيته ، واستعراض لأهم أعماله الفنية من خلال المناسبات التى كتبها فيها من ناحية أخرى ، ومن هنا تأتى أهمية هذه الدراسة ، فهى دراسة تحليلية أكثر منها عرض قصصى . لا تختفى

شخصية كاتبها خلف السرد القصصى على نحو ما نلاحظ فى كتاب الصاوى . ولكنها تظهر فى أكثر من موضع من الدراسة ، تارة فى شكل تعليق على الأحداث ، وتارة فى شكل تحليل لها .

وإذا كان كتاب الصاوى غنيا بتفاصيله وأحداثه وشخصياته . وأيضا بوثائقه التاريخية التى تكون تارة رسائل متبادلة بين شخصياته ، وتارة مذكرات شخصية لهم ، فإن دراسة هيكل غنية بتحليلاتها وتعليقاتها ونماذجها الأدبية وآراء صاحبها فيها . ومن هنا يبدو كتاب موروا ترجمة قصصية للشاعر تحرص على السرد الدقيق الوافى المفصل ، ويظهر فيها عنصر الحوار بوضوح ، وتؤكد واقعيتها بتلك الوثائق المزودة بها ، فى حين تبدو دراسة هيكل دراسة تحليلية للشاعر تعتمد على السرد ، ولكنه السرد الذى تقطعه من حين إلى حين تعليقات المؤلف وتحليلاته واراؤه الشخصية والذى يختفى منه الحوار تماما ، بقدر ما تتخلله إشارات إلى أعمال الشاعر الفنية ونماذج منها فى محاولة للربط بينها وبين أحداث حياته وتجاريبه الشعورية . وتوشك الصفحات الأخيرة من هذه الدراسة أن تكون دراسة فنية لشعره وخصائصه (من ص ٣٨٨ — إلى ص ٣٩٣) .

ومنذ البداية يسجل هيكل حكمه على الشاعر ، فهو « قيثارة الشعر الإنجليزى » (٣١٢) ، وهو أيضا « فخر الشعر الإنجليزى عذوبة وموسيقى تأخذان بالنفس ، وتملكان على المرء حسه ولبه ، وتبعثان إلى كل ما تنشدانه وتترنمان به الحياة والخلد . . . » وهى عبارة يحرص هيكل على أن يختم بها دراسته دون أى تغيير فيها (٣٩٥) . كما يسجل أن جمال الخلق « حلق به فى سماء الشعر إلى ما لم يرتفع إليه معاصر له ، وإلى ما لم يسبقه إليه أحد فى رأى كثيرين ، وما لم يسبقه إليه غير شكسبير فى رأى آخرين » ، وأن ارتفاعه هذا لم يكن قائما على خياله الملتهب وشاعريته الفياضة فحسب ، وإنما « كان قائما فوق ذلك وقبل ذلك على قوة فى النفس قلَّ أن يكون لها نظير . قوة بدأت مظاهرها منذ الطفولة ، وتجلت أثناء الصبا ، وازدادت وضوحا فى صدر الشباب الذى كان خاتمة حياته ، فكانت أجلى مظاهر هذه القوة واضحة فى إيمان الرجل برأيه وصراحته فيه ، وإعلانه إياه ، وسلوكه سبيل الحياة على موجبه ، وإن أدى لذلك ثمنًا فاحشًا أن عده الناس مجنونًا ، وأن نفرت منه الجمعية الإنجليزية أشد النفور حتى اضطرته ليهجرها منذ أول شبابه . وليعيش السنوات الخمس الأخيرة من حياته تحت سماء إيطاليا (٣١٤) . وفى رأى هيكل أن « هذه الشجاعة وهذا الإيمان اللذين اعتبرا جنونا هما أساس شاعرية شلى ، وهما مصدر إلهامه » (٣١٤) .

هذه هي صورة شلي كما رسمها هيكل في بداية دراسته له : صورة شاعر مؤمن بآراءه صريح في إعلانها ، هائم بالجمال والفضيلة ، يعيش حياته لفنه متجهاً به إلى الوجود كله المحيط به .

وتابع هيكل رسم الصورة التي يراها لشلي على امتداد دراسته له ، فهو متحرر يكره التعصب لدرجة أنه كان يرى الانتقام منه عدلا بل واجبًا . ويعلن أنه سيكرس كل لحظة من حياته لمحاربته « لأن التعصب هو الذي يهدم الجمعية ، ويشجع العقائد الفاسدة التي تحطم أقدس الصلات وأرقها وأعزها » (٣٢٤) . ومن هنا نستطيع أن نفسر موقفه من الدين ورجاله الذي انتهى به إلى اتهامه بالإلحاد وطرده من جامعة أكسفورد قبل أن يتم دراسته فيها . ومن أجل ذلك فقد نصب نفسه رسولا يدعو إلى الحرية والحق والتسامح (٣٣٤) ، وراح يعلن « أن التسامح هو ملاك سعادة العالم وإخاء الإنسان للإنسان ، والوسيلة الوحيدة لاستعلاء الحق والفضل ، وأن التعصب والاضطهاد لم يجرا على الإنسانية إلا الويلات »(٣٤٥) .

بهذا الأسلوب الثائر وبهذا الحجاج العنيف كتب رسالته إلى القاضي لورد « اللنبرا » حين حكم على مستر إيتون بالسجن والتعذيب لأنه نشر كتاباً يطعن المسيحية ، وينكر فيه المعجزات والبعث ، ويرى في التثليث نظرية لا يقبلها العقل ، وهي الرسالة التي ختمها بقوله : « إن الزمن ليقترب مسرعاً حين يعيش المسلم واليهودي والمسيحي والمؤمن والملحد معاً في جمعية واحدة يتقاسمون متساوين ما ينشأ عن اجتماعهم من فوائد ، ويتحدون مرتبطين بروابط الإحسان والحب الأخوي » (٣٤٨) .

والحب عند شلي له معنى أسمى بكثير من معناه عند غيره ، فهو لم يكن يرى فيه « مجرد رابطة نفعية ، وشركة للتعاون على حمل عبء الحياة » بل كان يريده « امتزاجًا روحيًا لاستشفاف ما حولنا من جمال هو مصدر الحياة ، وشركة في حب هذا الجمال في متباين صوره ومختلف ألوانه » (٣٢٥) . وهو يعبر عن هذه الفكرة في قصيدته « أبيسيشديون » .

وهكذا فإن الدين والعقيدة الاجتماعية والنظام الذي يحصرنا في دائرة هذا الحب الواحد والتفكير الواحد والغاية الواحدة والخلق الواحد يبني لنا قبرنا . وهو لذلك يفسد أمر الجماعة ، ويقضي على ما فيها من عواطف ، وأسمى ما فيها من إلهام . فعلى الذين أوتوا ما أوتي شلي من هبة أن يقوموا في وجه هذا الضيق في القلب والعقل والذهن ، وأن يصلوها من حربهم نارا حامية . (٣٢٥ - ٣٢٦) .

ولعل ذلك هو الذى جعله يرى الشر فى الملوك والأغنياء والقسس ، ويرى الخير عند البؤساء والفلاسفة ، كما جعله يرى الزواج نظامًا تعسًا . وإنما يجب أن تقوم صلات الرجل والمرأة على أساس من الحب المقدس (٣٢٠) ، لقد كان شلى يريد أن يفصل بين المرأة كمثال للجمال والمرأة كمخلدة للنوع . وكان يبحث فيها عن الجمال فى مثله الأعلى ، وكان لذلك لا يرى لجمال الجسد قيمة ما لم يصحبه روح جميل (٣٩٠-٣٩١) ولذلك فإن المرأة تبدو ضعيفة غاية الضعف عندما تتحرك الأمومة فى أحشائها فتنزل خاضعة لسلطانها عن كل شخصيتها ، وتتجه بوجودها كله تلبية لرغبات هذه الغريزة فيها ، باحثة عن مستقبل يبدو وكأنه استسلام للواجب وإذعان للقدر فى معركة قامت فى أعماق النفس بين المبدأ والواجب . لقد تزوج « مذعنًا للواجب » ، تاركًا بين يدى القدر ما يؤول إليه أمرهما من بعد »(٣٣٦) .

ومن هذه الزاوية كان يختلف عن صديقه بيرون ، فكل منهما كان يختلف عن الآخر فى نظرته إلى الحياة تمام الاختلاف ، « فقد كان عقل شلى وقلبه وشخصه وكل وجوده شعرًا خالصًا ، كان لا يعرف شهوات الإنسانية ولا يخلط بنفسه وضيع عواطفها ، وكان لذلك يرى جمال الكمال ملموسًا محسوسًا ، وكان يصور كل ما يقع عليه حسه ، وكل ما يجيش بقلبه فى أنغام من الشعر والنثر لا أثر لغير روح الجمال وعبادته فيها ... أما بيرون فكان شاعرًا ، ولكنه كان إنسانًا له كل شهوات الإنسان قوية غالبة عليه متحكمة فيه ، وكان يرى الجمال من خلال هذه الشهوات ، فيشدو به فى شعره ساميًا بهذه الشهوات نفسها إلى سماء الشعر ، ملبسًا إياها شفوف الجمال »(٣٦٦) . ولذلك كان من الطبيعى أن يكون إقبال الجمهور يومئذ على شعر بيرون أشد ، لأن الجمهور أسير الشهوات يلتمسها فى واقع الحياة(٣٩٢) .

ولكن الحياة لم تترك شلى يعيش لمبادئه . ولم تتركه يستمر فى ثورته وتمرده . فقد أخذت صدمات الحياة تحطم من نفسيته . وتوهن من عزمه . لقد وجدت نفس شلى « التى كانت جموحًا ثائرة على كل شىء فى آلام الحياة وصدماتها المتوالية » ما هدّ من ثورتها . وما أراها ضعف الإنسان وعجزه التام أمام الوجود ، فعاد إلى نوع من الإيمان بعظمة الوجود ممثلا فى الكنائس والبيع وبيوت الله جميعا . وجعل يرى فيها ملجأ يحتمى به الإنسان من ضعفه ، بل يستريح فيه إلى هذا الضعف . ويطمئن إليه » «٣٧٥» . هكذا تطورت نفسية شلى بعد أن اتجه إلى إيطاليا فى رحلته الأخيرة التى لم يعد منها فى مارس ١٨١٨ .

هذه هى خلاصة آراء هيكل فى شلى كما سجلها فى بداية دراسته له من واقع حياته ومن بين أبيات شعره وسطور نثره .

أما رأيه فى شعره فقد سجله فى الصفحات الأخيرة من هذه الدراسة (٣٨٨-٣٩٣) :

« شلى شاعر ملهم لم تضن آلهة الشعر عليه بإلهامها فى يوم من الأيام ، ولكنها كانت فى خلال الأربع السنوات والنصف الأخيرة من حياته ، التى أقامها فى إيطاليا ، أشد بإلهامها فيضًا ، حتى ليدهش الإنسان حين يرجع إلى ديوانه متى استطاع أن يكتب هذا الشعر الملائكى كله ثم ليزداد دهشة إذا رجع إلى رسائله وإلى نثره فرآها لا تقل عن إلهامه الشعرى غزارة فيض ولا قوة عبارة ولا ملكًا لعالم الجمال وكل ما حوى .

ولو أنك أردت أن تحصى ما كتب من شعر فى هذه الآونة وحدها لبلغ عشرات الألوف من الأبيات بل مئات الألوف ، وليس يقف ما كتب من هذا عند قصائده الكبرى كقصيدة « بروميثيوس » و« تشنسى » و« ساحرة الأطلسى » و« إبيسيشيديون » و« قناع الفوضى » . و« آدونيس » و« هلاس » وغيرها وغيرها ، بل إن له مقطوعات يقر مترجموه جميعا بأنها أبقى الشعر الإنسانى كله على الدهر . وهذه المقطوعات التى يتحدث بها مرة إلى قبرة ، وأخرى عن سحابة ، وغيرها عن شجرة حساسة ، وأخرى إلى الليل وعشرات ومئات غيرها ، هى لا ريب خير ما تغنى به شلى معبرا عن صلته بمملكة الجمال فى الوجود . ولقد تغنى فى هذه المقطوعات كما تغنى فى مواقع كثيرة من قصائده الكبرى ، فخلع على كل ما تغنى به حياة لم تكن لتحسبها له ، فإذا بك وقد قرأت شلى محسٌ بها . لامسٌ إياها . معترفٌ بأنك أنت الذى كنت عاجزًا عن رؤيتها بحبك ، واكتناهها بقلبك . وليس شعره وحده هو الخالق حياة جديدة فى الوجود ، بل إن لنثره من هذه القوة ما لشعره . وإن كانت موسيقى شعر شلى مما يزيد فى قوة خلقه حياة وقوة » (٣٨٨-٣٨٩) .

ويرى هيكل أن لشعر شلى جوانب مختلفة . من أهمها جانب حياته هو وتغنيه بما كان يرجوه فيها . ويرى أن قصيدته « روح الوحدة » وقصيدته « إبيسيشيديون » وكثيرًا من مقطوعاته تعبر عن هذا الجانب خير تعبير(٣٨٩) .

وجانب آخر من جوانب شعر شلى هو « المدينة الفاضلة » التى كانت غاية قصده من أكثر قصائده ... » المدينة الفاضلة بما فيها من إخاء وتسامح وحرية وتبادل محبة . المدينة الفاضلة المترهة عن دنيا الشهوات ، السامية إلى مكانة هى وحدها الجديرة بالإنسانية المهذبة »(٣٩١) . ويرى هيكل أن « الملكة ماب » و « بروميثيوس » و« تشنسى » اندفاعات صادقة فى الدعوة إلى هذه الغاية العليا . وحرب شعواء على الجمود وعلى التعصب ، وعلى ما يؤدى إليه الجمود والتعصب من تحكم شهوات الدنيا فى الروح الإنسانية تحكمًا ينتهى بها إلى فسادها وذلها . ولعل هذه الصورة التى صورها الشاعر من آثار الجمود والتحكم أشد ما تكون وضوحًا فى « تشنسى » منها فى أى قصيدة أو رواية أخرى .

ويذكر هيكل أن كثيرًا من النقاد يفضلون قصيدة « بروميثيوس طليقًا » على كل قصائد شلى ، ويعتبرونها الذروة من شعره ، فى حين يفضل آخرون رواية « تشنسى » ، ويرتفعون بها إلى مقام مسرحيات شكسبير(٣٧٩) . ثم يوازن بينهما فيقول : « على أن بروميثيوس قد نسجت على غير طراز « تشنسى » فبينما هذه الأخيرة تعبر عن حب آثم يقع فى الحياة بين أب وابنته ، إذا بتلك تتخذ من الكائنات كلها ومن الوجود ومافيه بعض مسرحها ، وهى فى هذا قد سارت على طراز قصيدة ملتون « الفردوس المفقود » ، وإن اختلفت عنها قوة بأن ارتفعت عليها فى بعض المواضع ، ولم تصل إلى رفعتها فى مواضع أخرى(٣٧٩) . ويسجل أن شلى فى هذه الرواية« يخالف الأسطورة القديمة التى تجعل هذا البطل وقد كبلته الآلهة ، وألزمته قيده بسبب محاولته مناجزتها ، والتغلب عليها بالفعل والحيلة »(٣٧٩) .

وقد ترجم هيكل فى كتابه هذا مجموعة من النصوص الشعرية والنثرية لشلى ، ولخص موضوعات مجموعة أخرى على نحو مانرى فى هذه الإحصائية :

النثر :

١ – خطابه إلى صديقه هوج بعد أن تغيرت عواطف ابنة عمه هاريت .

(تلخيص له/٣٢٤)

٢ – رسائل بينه وبين هاريت وستبروك

(إشارات إليها/٣٣٤ ، ٣٣٥)

٣ – خطابه إلى القاضى لورد اللنبرا بعد حكمه على مستر ايتون بالسجن والتعذيب لاتهامه بالإلحاد .

(ترجمة له/٣٤٤–٣٤٨)

٤ – خطابه إلى صديقه بيكوك الذى بعث به من سويسرا يحن فيه إلى بلده .

(ترجمة قطعة منه/٣٦٧)

٥ – خطابه إلى جودوين يشكو مرضه

(ترجمة له/٣٧٣–٣٧٤)

الشعر :

١ – قصيدة « إبيسيشيديون » (فكرة عنها وترجمة لفقرة منها/٣٨٤)

٢ – قطعة أخرى من القصيدة نفسها يعبر فيها عن رأيه فى الحب

(ترجمة لها/٣٢٥)

ومن آثار مقالات هيكل نجد فى نفس المجلة بعد بضعة أشهر أى فى أبريل سنة ١٩٣٠ من يتصدى إلى الكتابة عن بروميثيوس الأسطورة اليونانية ومسرحية « سوفوكليس فى مقال عنوانه : « عقاب بروميثيوس » بقلم « زكريا عبده » . ولقد ألهمت الترجمة الناقصة لبروميثيوس عند هيكل ، أو الأسطورة عند زكريا عبده ، الشاعر التونسى الشابى قصيدة عنوانها « هكذا غنى بروميثيوس » كما فتحت مقالات هيكل الباب لتأليف كتيبات مثل « قصة الملك الحائر » لنظمى خليل سنة ١٩٣٦ وفيها ست قصائد مترجمة لشلى . منها قصيدة « أغنية إلى الرياح الغربية » المعروفة ، ومنها الترجمة أو على الأصح الإشارة الوحيدة لأربعة أبيات من قصيدة « ثورة الإسلام » .

ولقد جاءت هذه السيرة ، التى استقاها هيكل من موروا فى أعظم كتاب فنى ترجم لشلى ، بعد أن كان شعراء مدرسة الديوان قد أفاضوا فى الأخذ عن شلى دون اعتراف فى أغلب الأحيان . كان شلى عندهم نبى الحق والحرية وكانت صورته فى مجلة أبولو سنة ١٩٣٣ – بمناسبة نشر ترجمات لشعره (صورة محفورة) وما أثر من جماله ونحوله كالناى يغنى ويئن ، من الأمور التى أسهمت فى جعل صورة شلى عند الرومانسيين فى مصر صورة جميلة رائعة . إنه سام مترفع لا يعرف الرغبات

المنحطة التى يغرق فيها البشر ، وكان لموته فى سن مبكرة غرقًا أثر أضاف إلى جمال صورته ألوانًا حزينة مؤسية تجعل لجمالها مذاقًا خاصًا . وقد نشرت المجلات فى الفترة من سنة ١٩١١ إلى سنة ١٩٦٦ كثيرًا من قصائد شلى مترجمة ، أحصيناها نحوا من أربع وعشرين فى أكثر من سبعين ترجمة فى مجلات وكتب . وقد صنفناها فى جداول مختلفة فى ملحق الرسالة تسهيلا على الباحثين . كما سنرى منها ما كان ترجمة ، تجوزا أو صدقًا ، ومنها ما بعد عن الأصل كثيرًا . ولكن لا ننسى أن ما استوحاه العرب من شعر شلى دون أن يذكروا ذلك أو حتى يُشيروا إليه وخاصة عند مدرسة الديوان لا يمكن أن نحصيه إحصاء علميًا . ولكنه كثير ، نكتشف كل يوم جديدًا فيه . وسنقف بإلمام منه عندما نتحدث عن « ترجمة شعر شلى » . أما المتداخل من أقواله وخاصة النقدية ، سواء أكانت شعرًا أم نثرًا فى نظرية الشعر ، فإننا نعرض لبعضه لندل على مدى تغلغل أفكاره عند مدرسة الديوان دون إحصاء دقيق لتعذر القيام به . هذه التداخلات تنم عن الأصل يقينًا فى بعض الأحوال وترجيحًا فى بعضها الآخر . فنجد عند المازنى مثلا فى كتابه « الشعر غاياته ووسائله » الذى نشر فى القاهرة سنة ١٩١٥ فقرات كثيرة منقولة عن هازلت وغيره من النقاد ، ولكنه ينقل فقرات عن شلى فى تعريف الشعراء بشكل لافت للنظر :

« وقد كان الشعراء فى العصور الأولى التى مرت بهذه الدنيا يسمون تارة مشرعين وطورًا أنبياء حسب العصور التى ظهروا فيها والأمم التى نبغوا فيها » . وهذه ترجمة واضحة لما ورد عن شلى فى كتابه « دفاع عن الشعر »[1] وكذلك نقل أيضا دون إشارة إلى مصدره قول شلى :

« الشعراء هم قساوسة التنزيل الإلهى ، ورسل الوحى المقدس ، وشراح الحكمة الربانية ... وهم المرايا التى تتراءى فى صقالها أظلال المستقبل الكثيفة الملقاة على الحاضر »[2] . ومدرسة الديوان كلها تدين لشلى دينًا كبيرًا لم يدرس بعد . ولعل صعوبة هذه الدراسة ترجع أساسًا إلى عدم دقة الشعراء الثلاثة فى تحديد مصادرهم . فقد كان الوعى بوجوب إرجاع المقتبس إلى أصله ضعيفًا نوعا ما ، لعدم إدراك الفرق بين الأخذ الذى يقوم به فطاحل الشعراء أنفسهم ويفخرون بما صنعوا

---

(١) Ibid Shelley VII p. 112 - 140

(٢) ندين لرسالة محمد عبد الحى التى نال بها درجة الدكتوراه من جامعة أكسفورد سنة ١٩٧٣ (مخطوطة باللغة الإنجليزية) بإرجاع هذين النصين إلى الأصل وعنوان الرسالة « أثر التراث والشعر الإنجليزى والأمريكى فى الشعراء الرومانسيين العرب » .

بهذا المأخوذ ، والأخذ دون أى تغيير فيه أى السرقة الأدبية . بل إننا نشير إلى ظاهرة عجيبة وهى الإقرار بالأخذ من الشاعر نفسه ثم نجد أن هذا الأخذ متجاوز فيه كثيرًا بل أحيانًا لا علاقة بين ما قالوا إنهم أخذوه وبين الأصل . إما بعقدة النقد مثلا نجد عند المازنى أو بدافع التفاخر مثلا نجد عند شكرى . وسنرى كيف أن الأخذ الذى وصم فى شىء من المبالغة بأنه سرقة كان بداية الالتفات إلى شعر شلى إلى جانب أثر « الذخيرة الذهبية » الواسع الذى أشرنا إليه . يكفينا أن نقرر ما هو معروف من أن شعار مدرسة الديوان الذى جاء فى بيت شعر من قصيدة شكرى « عصفور الجنة » :

« ألا يا طائر الفردوس إنَّ الشعر وجدانُ »

مأخوذ ضمن قصيدة متأثرة كثيرًا بشعر شلى هى قصيدة « إلى قبرة » التى سنقف عندها . وفى مقدمة كتاب الديوان للجزء الثانى والأخير سنة ١٩٢١ الذى يعد أهم وثيقة فى تعاليم المدرسة الرومانسية العربية الأولى ، نجد فقرات مما ردده النقاد الإنجليز كثيرًا من مقولات شلى المأثورة كقوله فى تعريف الشعر :

« الشعر تسجيل لأفضل الساعات وأسعدها عند أفضل العقول وأسعدها » أو «الشعر ينجى من الاندثار زيارات الروح القدسية لعقل الإنسان » . أو « الشعر مرآة تحيل المشوه جميلا فى تنظيمه الجديد للكون »[١] .

وقد نقلت هذه الأقوال وترددت بشتى الصور بعد ذلك . فنجدها مثلا بألفاظها عند ميخائيل نعيمة فى كتابه « الغربال »[٢] فيقول : « الشعر سجل أسعد الدقائق فى حياة أسمى العقول وأسعدها » أو « الشعر مرآة ترينا القبيح والممجوج متناسبا » . والقصيدة هى « صورة الحياة بعينها معبرًا عنها بحقائق أبدية » أو يقول « والشعر يرفع النقاب عن جمال العالم الخفى ويجعل الأشياء المألوفة تظهر غير مألوفة » . والعقاد هو الذى يعترف بشكل مبهم وعام بأثر هازلت خاصة فى نقده ونقد المدرسة كله وبأثر كثير من الشعراء الإنجليز ومنهم شلى وكثير من الشعراء الأمريكيين ومنهم

---

(١) "Poetry turns all things to loveliness; it exalts the beauty of that which is most beautiful and it adds beauty to that which is most deformed".

(٢) ميخائيل نعيمة : الغربال ، بيروت سنة ١٩٢٣ ص ٧٥ – ص ٨٩

أمرسون ؛ ويعلن صراحة فى مقدمة الجزء الثانى من ديوانه « وهج الظهيرة » سنة ١٩١٧ هجوماً على بيكوك وفكرة « العصور الشعرية الأربعة » التى نصب شلى نفسه للرد عليها فى مقالة « دفاع عن الشعر » . فالعقاد يقرر وبكليات شلى ، دون إشارة إليه « أن الشعر أوسع الأبواب المؤدية للسعادة » أو نحو ذلك من أقوال عامة . ويورد محمد عبد الحى فى رسالته عندما يتعرض عرضًا وفى اقتضاب لبعض ما اقتبس من « دفاع عن الشعر » عند الرومانسيين ، نصًّا من كتاب العقاد « مطالعات فى الكتب والحياة » ويقرر أنه متأثر فيه بوضوح بشلى ، ونحن لا نوافقه على ذلك ، يقول العقاد : « إن فى هذا الشعر توكيدًا للحياة وتقريرًا لها حتى يعود أبدها مشكولا مستقرًّا وعارضها مقيما لازيا وحتى تكون مستريحة بعد القلق واثقة بعد الارتياب محوطة بالرفاق والأصحاب بعد العزلة والاغتراب[1] ويقول شلى :

Poetry thus makes immortal all that is
best and most beautiful in the world.
It arrests the vanishing aspirations
which haunt the interlunations of life
and veiling them or in language or in
form, sends them forth among mankind,
bearing sweet news of kindred joy to those with whom
their sisters abide.[2]

والأخذ فى هذا النص بالذات ليس من الوضوح أو الدقة بحيث يتمثل به ، لأنه مزج عبارة من هنا وأخرى من هناك مزجًا غير فنى وترجم ألفاظًا ترجمة خاطئة وأدخل جديدًا ليس فى الأصل . والأمر كذلك فيما أورده محمد عبد الحىّ فى رسالته من نصوص أخرى لغير شلى حيث تجد نفس التجاوز فى مفهوم الأخذ وعدم تحديده سواء أكان ذلك عن شلى ، وهو ضمن طائفة كبيرة من الشعراء الإنجليز والأمريكيين الذين تعرض لهم بحكم اتساع موضوعه ، أم عن غيره . والهام الذى لم يلتفت إليه محمد عبد الحى هو أن مدرسة الديوان أخذت كثيرا من مقولات شلى فى تعريف الشعر وتحديد رسالة الشاعر ولكنها كانت تأخذ ذلك من شعره أساسًا . كما تأخذ من أقوال النقاد الإنجليز الذين يروون مقولات شلى النثرية الواضحة الشاعرية . وفى « دفاع عن الشعر »

---

(١) العقاد مطالعات فى الكتب والحياة – القاهرة سنة ١٩٢٤ ص ١٤٠ .

(٢) Ibid: Shelley VII p. 137

فقرات تعلو نبرة الحماس فيها فتصل بها إلى الشعر المنثور ، ولكن نقاد مدرسة الديوان لم يقفوا فيما نرى بهذا المؤلف الوقفة التي يستحقها . على الرغم من أنهم كانوا يروجون لمفهوم حديث للشعر هو نفس المفهوم عند شلي . ولكنه عند شلي أعمق وأشمل وأكثر اقترابا من الثورة النقدية والجمالية الحقة . وكتاب « دفاع عن الشعر » وهو أصلا مقال للرد على مقال لـ « بيكوك » يهاجم فيه الشعر المعاصر ويؤرخ للشعر بعصور أربعة يجعل أرذلها العصر الحديث – ترجمه إلى العربية ترجمة ما ، نظمي خليل ونشره في مجلة أبولو (على أربعة أعداد ديسمبر ١٩٣٣ ويناير وفبراير ومارس سنة ١٩٣٤) بعنوان « الذود عن الشعر » . وهو يقدم للترجمة في عدد ديسمبر بمقال عن شلي يردد فيه ما قيل من قبل في وصف جوانب الصورة الشائعة عن « الشاعر » ماذا هو عند مدرسة الديوان . فالشاعر هو المتطلع دائما إلى دنيا النور والجمال ، والمتسامي إلى المشاركة الأبدية والتخلص من مادة الأرض ، ونحو ذلك ، مما لا يختلف عما قاله من قبل عبد الرحمن شكري والعقاد والمازني ولا يختلف أيضا عما ظل يتردد من بعدهم . ففي مقال في مجلة الرسالة يقول « جمعة الطوال » : « من شعر شلي ندرك المثل العليا المتسامية والكمال النفسي ... إلخ » وفي « دفاع عن الشعر » يأتي شلي بجملة نقف بها لنرى نوعا من تصرف المترجم فشلي يقول عن شيطان ملتون إنه من الناحية الخلقية أسمى من إله ملتون في قصيدته المعروفة « الفردوس المفقودة » . (Paradise Lost) (Milton's Devil as a moral being is a far superior to his god). حورها المترجم إلى « وشيطان ملتون مثل إلهه متفوقان » ويعلق محمد عبد الحي في رسالته على هذا بأن المترجم كان مضطرا إلى ترك أجزاء ليلائم قارئه ولا يخرج عن صورة شلي الصوفي المتسامي . وهذا في رأينا ليس تفسيرا كافيا للتحريف . إذ يبدو لنا أن نظمي خليل وهو في كثير من الأحيان يبتعد كثيرا عن نص شلي وقد يكون معذورا بعض العذر هنا ، ذلك أن الشيطان نفسه عند شلي يحمل في رحمه الخير الذي سيولد منه ليقضي عليه ، كما فعل « ديموجورجون » في بروميثيوس . إن الشر الخالص لا يوجد في دنيا شلي ، إن الشر هو بشير الخير لأنه سيؤول حتما ، وبحكم طبائع الأشياء ، إلى الخير وكذلك سيؤول القبح إلى الجمال وهكذا . ولو كان المترجم أو على الأصح عصره قد أتاح له معرفة أوثق بالشاعر لترجم النص حرفيا وعلق عليه بما يفسر تفوق الشيطان خلقيا على الملاك عند شلي .

والمقارنة بين شلي من ناحية وكيتس وبيرون من ناحية أخرى نجدها عند « أحمد زكي

أبوشادى » الذى فتن بشلى وهو مايزال تلميذًا فى المدرسة الثانوية ، والذى أتقن اللغة الإنجليزية .
فهو يورد فى كتابه « قطرة من يراع » الذى صدر سنة ١٩١٠ مقالات عن شلى وكيتس وبيرون .
ولكنه يضع شلى فى مرتبة أعلى منهما لأنه يجاهد فى أن يحرر نفسه من المادة ليصل إلى الأبد والعنصر
الروحى فى الحياة الإنسانية . ويقرر أن شلى روحى بينما كيتس وبيرون أرضيان حسيان ماديان ،
إن شعر شلى عنده « إشعاعات من القمر » ويستمر أبو شادى على هذا الرأى ، فبعد ثمانية عشر
عاما يكرر هذا الكلام نفسه فى كتابه « مسرح الأدب » .

وقد أسهمت مجلة « السياسة الأسبوعية » عند الجيل الأول ومجلة « أبولو » عند الجيل الثانى ،
من أدباء مصر المجددين والرومانسيين ، فى إشاعة هذه الصورة المتسامية لشلى . بل إن شلى كان
سببًا فى ذيوع شعر كيتس . فيقال إن « أندميون » كيتس شاعت لأنها تشبه « آلاستور » شلى . ومع
مافى هذا القول من عدم الدقة نتخذ منه إشارة إلى مكانة شلى عند بعض الشعراء والأدباء .

وعن طريق المجلات وخاصة « أبولو » عرف شعراء العرب خارج مصر شلى الشاعر . فقلده
الشاعر التونسى الشابى والشاعر السودانى التيجانى وكلاهما يجهل أية لغة أجنبية ، وإنما عرفا الشاعر
عن طريق الترجمة المنشورة فى المجلات المصرية التى دأبت على أن تفرد بابًا أو أجزاء من صفحاتها
للشعر المترجم . ومن الطريف أن أشهر شعراء العربية المحدثين الذين ماتوا فى شرخ الشباب : الشابى
التونسى ، والتيجانى السودانى ، والهمشرى المصرى ، كلهم قد استوحوا كثيرًا شعر شلى . بل إن
الشعور بدنو الأجل الذى نراه فى بعض قصائد شلى المتأخرة قد وجد أصداء قوية عند الشابى الذى
كان يحس لمرضه بدنو أجله . وإذا كان من آخر قصائد شلى قصيدة « انتصار الحياة »[1] فإن من
آخر قصائد الشابى قصيدة عنوانها « إرادة الحياة »[2] ، يقال إنها مستوحاة من « أغنية إلى الرياح
الغربية » . والهام فيها أن الموت والحياة أو البعث هما حلقات فى الأبد أو الحياة الشاملة . وكما
يراهما شلى نجدهما عند الشابى ببعض الصور نفسها . ولعل دراسة الشعر التونسى المعاصر تكشف
عن تقليد أكثر لشلى ولكن هذا خارج عن نطاق بحثنا .

ومدرسة الديوان وخاصة شكرى كانت تضع شلى فى مكانة خاصة وتفضله على سائر الشعراء

---

(١) لم تنشر فى حياته .

(٢) ديوان الشابى ص ١٦٧ – ص ١٧٠ .

الرومانسيين الإنجليز . ولويس عوض فى ترجمته جزءًا من رسالته الجامعية عن أسطورة بروميثيوس يضع شلى فى مكانة خاصة ، ويجعله أكثر الرومانسيين الإنجليز تعبيرًا عن مصيرهم . وبصرف النظر عن تحمسه الطبيعى لموضوع رسالته وما تفرضه الدراسة العميقة لشعر شلى بالذات من افتتان بالشاعر ، فإنه يسوق أدلة كثيرة مقنعة ومبرأة من الهوى على تفوق شلى وأصالة تعبيره عن أزمات عصره وأزمات الإنسان عامة ، وإن كان يجنح بحكم رؤيته الخاصة ، إلى التأكيد على صورة شلى الملتزم بقضايا الإنسان فى عصره .

ولابد لنا من أن نفصل بين أثر شلى العام الذى يصعب على الدارس تحديده ، أو ما روّج شعر شلى ونثره من أفكار وصور كانت البيئة مستعدة لتمثلها وتقبلها ، وبين آراء وصور أخرى تردد الشعراء نوعا ما فى تقبلها بالرغم من إعجابهم بها . ولا شك أن نشر المترجم من شعر شلى فى كل المجلات الأدبية (السفور – والسياسة الأسبوعية – والأديب – وأبولو – والرسالة – والثقافة – والمقتطف وغيرها) كان مختلطا اختلاطا شديدًا بشعر شعراء آخرين ، كثرتهم رومانسيون إنجليز أو فرنسيون أو أمريكيون أو غيرهم مما يجعل نسبة الأثر والتأثير إلى شعر شلى وحده لا يمكن أن تكون دقيقة علميا . لذلك نقف بما هو أوضح من هذا التأثير العام . فمثلا تأثر هؤلاء الشعراء بالميثولوجيا اليونانية لا يمكن أن ننسبه إلى شلى . صحيح أن شعار مدرسة الديوان مأخوذ من قصيدة لا يذكر عبد الرحمن شكرى عمن أخذ بعضها ولكنها فى بعض الأبيات تبدو واضحة من وحى شلى[١] . وصحيح أن مجلة أبولو « حلت غلافها بصورة لتمثال الإله أبولو المعروف . وشلى وكيتس كلاهما كتب أغنية أو نشيدًا لأبولو . وصحيح أن أحمد زكى أبوشادى يقرر أن كيتس وشلى هما شعراء الميثولوجيا وكتّاب أغنيات ميثولوجية ، ولكن كم من الشعر المبنى على هذه الأساطير نراه مترجمـًا شائعًا فى هذه المجلات . لذلك لانستطيع أن نجزم بتأثير شلى إلا عند شاعر يقرر ذلك مثل عبد الرحمن شكرى أحيانًا ، وهو قطب مدرسة الديوان ، أو شاعر يترجم شلى مثل على محمود طه وهو قطب مدرسة أبولو . أو أن يكون التقليد أوضح من أن ينكر عندهما أو عند غيرهما وخاصة المازنى .

---

(١) عصفور الجنة – ديوان شكرى ص ٢٦٦ الجزء الثالث – نشر أول مرة سنة ١٩١٥ حيث يكرر أنه أنحو الطير فى الشعر مرات ، وحيث يطلب من الطير أن يعلمه الشعر كما نجد عند شلى فى « إلى قبرة » .

كذلك صورة الشيطان الملاك أو الملك الأثيم لا يمكن أن نرجعها بالتحديد إلى شلى أو ملتون أو غيرهما لكثرة ما ترجم من شعر حول هذا الموضوع ، ولكثرة ما كان شعراء مثل العقاد وشكرى يقرأون عنه فى مصادر كثيرة . بل إن شكرى قد درس الميثولوجيا اليونانية دراسة منتظمة فى جامعة « شيفيلد » بحكم أنها كانت مقررة عليه ، مما فتح أمامه باب الآلهة والملائكة والشياطين على أوسع الساحات التى يمكن أن يجول فيها . وأثر شلى فى موضوع الليل ومناجاة الشاعر لا يمكن تحديده بدقة لأصالة الموضوع فى الشعر العربى . كما نرى فى ليل الصوفية وليل شعراء الغزل مع الاختلاف فى موقف الصوفى والشاعر من الليل . كل هذا يتفاعل تفاعلا شبه كيمائى مع ليل « شلى » ويخرج شعرًا عربيًّا فيه أثر من شلى ولكن ليس أثره هو وحده . فإذا أضفنا أن « ليالى ألفريد دى موسيه » مثلا وغيره من شعراء فرنسا أو غيرهم من شعراء لغات أخرى شرقية أو غربية كانت تظهر لها ترجمات فى هذه المجلات الأدبية ، اضطررنا أن نحدد كلامنا عن أثر شلى فى موضوع كموضوع الليل بأنه أثر عام تختلط فيه خصائص ليل شلى بليل الصوفية وليل الشعراء العذريين .

أما فكرة شلى من أن الشاعر نبى وهى فكرة تصدم الشاعر المسلم الذى يحفظ عن ظهر قلب الآية (وما علمناه الشعر وما ينبغى له إن هو إلا ذكر وقرآن مبين) (سورة يس الآية ٦٩) عندما رمى الكفار النبى (ص) بأنه شاعر . ويحفظ المسلم أيضا (الشعراء يتبعهم الغاوون) (سورة الشعراء الآية ٢٢٤) ولكنها فى الوقت نفسه تعجب الشاعر فى زمان لا يقدر الشعراء .. أو زمان يقدر شعرا آخر يهاجمه هؤلاء الشعراء على أنه ليس بشعر وإنما الشعر هو الوجدان . فهى فكرة حساسة لابد لها من أخذ مسارات مختلفة ، وأن يعبر عنها باحتياط واضح . ففى « دفاع عن الشعر » وردت الفكرة صراحة فى قول شلى :

(Not that I assert poets to be prophets in the gross sense of the word)

كما وردت صريحة فى أقوال أخرى حيث يجعل المصلحين والأنبياء كلهم شعراء . فيأتى المترجم العربى نظمى خليل ليترجمها « وأنا لا أزعم أن الشعراء أنبياء بأوسع معانى الكلمة » . أما أحمد زكى أبو شادى فيقولها صراحة فى مقدمة ديوانه « الشفق الباكى » إن الشعراء أنبياء ، ويقول على محمود طه فى قصيدته « ميلاد شاعر » :

هبط الأرض كالشعاع السنىّ   بعصا ساحر وقلب نبىّ

وعندما يعبر شلى فى دفاعه عن الشعر والشعراء تعبيراً أخف من حيث فكرة أن الشاعر نبى أو رسول إلهى ، ينقل العقاد الفكرة نصا دون اعتراف فى كتابه « ساعات بين الكتب » فيقول : [١] .

« لهذا كان من حق الملهمين من الشعراء والفنانين أن ندعوهم سلاطين هذا العالم وأمراءه لأنهم يصورون للناس رموزًا جديدة ويقتبسون لهم من السماء نورًا يهتدون بهديه » . هذا مع ملاحظة أن محمد السباعى منذ سنة ١٩١٣ كان قد ترجم كتاب « كارليل » « الأبطال وعبادة البطل » وفيه فصل عن البطل الشاعر ويقول عنه إنه نبى ، ولكن بتعبيرات أخرى غير تعبير شلى ؛ وأيضا مع ملاحظة أن بعض الشعراء قد لقبوا شكسبير بالنبى مثل أحمد زكى أبو شادى الذى يقول فى ذكرى شكسبير إنه « قرين المسيح » أو يقول عنه « كأنك فرقان دين جديد » كما يقولها شعرا فى مجال تكريم شكسبير فى ذكراه :

فأنت النبى وما الأنبياء بإحساسهم غير نفح يَضُوع

وكما سبق أن قلنا إن أفكار شلى على عمقها وتفردها لم تكن هى وحدها التى ألهمت شعراءنا فكل أقواله النثرية عن الشعراء أو حتى عن الإنسان والحرية والخير والشر لم تلهم شعراءنا قدر ما ألهمتهم مثلا قصيدة « إلى قبرة » . صحيح أن شلى فى شعره يعبر أروع تعبير عن هذه الأفكار ولكنها بحكم أنها شعر فإنها تقال « مضغوطة » ومركزة غير شاملة ولا متسعة لتفريعات الموضوع أو ما يتصل به .

وسنقف عند هذه القصيدة عندما نتحدث عن ترجمة شعر شلى ، معترفا بها أو غير معترف ، ولكنا نكتفى هنا بأن نشير إلى ما أثارته هذه الترجمات من صور وأفكار كثيرة ، إن ترجماتها تزيد على عشر ترجمات ، مما لم تحظ به أية قصيدة أجنبية أخرى فى شعرنا الحديث . فقصيدة « جرى » « مقبرة ريفية » التى ذاعت بشكل واسع واستوحاها كثيرون ، ترجمت سبع مرات لا غير بين سنة ١٩٢٩ وسنة ١٩٤٥ . ولقد لفت نظر العقاد تقليد شعراء أبولو للرومانسيين الإنجليز تقليدًا جاوز الحد وضرب المثل بتقليدهم فى مخاطبة الطيور كالبلبل والقبرة . وهى طيور فيما زعم العقاد لا تعرفها مصر . ولكن شلى وكيتسُ وردزورث يعرفونها فقالوا فيها شعرهم . وينبرى للرد عليه فى نفس

---

(١) ساعات بين الكتب سنة ١٩٢٧ ص ٢٢٦ .

المجلة [١] م. شرف بمقال عنوانه « الطيور الصداحة » يبرهن فيه علميا على أن هذه الطيور تأتى إلى وادى النيل شتاء. كما ينبرى له مختار الوكيل فى نفس المجلة بمقال عنوانه «كروانيات العقاد أفراخ قبرة شلى » . وكان العقاد قد نشر ديوانه هدية الكروان سنة ١٩٣٣ . وفى هذا المقال يذكر مختار الوكيل أبياتًا للعقاد إلى جوار أصلها عند شلى كما ترجمها الوكيل ، ليدل على أخذ العقاد من شلى . وسنعرض لهذا عند الوقوف بقصيدة إلى قبرة لشلى . وإلى جانب العقاد نجد أيضا صالح جودت يضيق بتقليد شعر شلى ، فيزعم أن الهمشرى لا يكتفى بتقليد شعر شلى وإنما يقلده أيضا فى أنه يوقع قصائده م. أ. الهمشرى مثلما كان شلى يوقع ب. ب. شلى.

والذى أخذه هؤلاء الشعراء بوضوح ومع ذكرهم لذلك فى ميدان النقد إنما كان عند مدرسة الديوان ، ولعل دور الخيال فى الشعر هو أبرز ما أخذوه . فزعيم المدرسة الحقيق عبد الرحمن شكرى يذكر فى أكثر من موضع من مقدمات دواوينه وخاصة مقالاته فى المقتطف « فصول من نشأتى الأدبية » أنه مدين إلى شلى بالكثير. وقد استوحى الكثير من قصائده. كما تصيد للمازنى ما أخذ أو سرق من شعر شلى. ويقول العقاد عن شكرى إنه أول من ذكر الفرق بين « الخيال » و « الوهم » . والنقاد الرومانسيون الإنجليز بعامة يعلون شأن الخيال فى الشعر ولكن شلى يضع الخيال فوق كل ملكات الإنسان بل إنه بالخيال ، وبالخيال أساسا ، ووحده يكون الوصول بهذا العالم إلى الخير والحب والعدل . إن الخيال هو لب الفضائل وبدون الخيال لا توجد فضيلة والشعر أساسا خيال وإلا ما استحق وصفه بالشعر. وقد كانت رسالة مدرسة الديوان أساسا هى التبشير بدور الخيال والوجدان لإنقاذ الشعر الحديث من التفاهة والتقريرية والرتابة . لقد التفت شكرى ، الذى قرأ ودرس دراسة منظمة الأدب فى إنجلترا ، إلى كثير من أقوال شلى شعرًا ونثرًا فى موضوع الخيال ونقل عنه كثيرًا . وهذا وحده يمكن أن يكون موضوع بحث أكاديمى مفيد لنعرف أساس المدرسة التجديدية الأولى فى تاريخ الشعر العربى كله على طول الحقبة التى ما يزال يعيشها ، ووفرة ما حفظ لنا من نصوصه عبر أكثر من ستة عشر قرنا . إن اهتمام مدرسة الديوان بالتركيز على الخيال والوجدان ، بدلا من الفكرة أو الحكمة وغيرهما هو الأساس الذى افترقت به هذه المدرسة عمن سبقها من أجيال الشعراء . لقد أسهم شعراء — لعل كوليردج من أبرزهم — فى تبنى موضوع الخيال

---

(١) أبولو سنة ١٩٣٤ ص ٤٦٦ .

على أنه أساس الصورة الشعرية بل أساس الشعر بعامة . ولكن شلى لا يكتفى بأن هذه الملكة هى لباب الشعر وإنما هو يجعلها لباب الإنسان ، ودورها ليس فى الشعر فحسب وإنما دورها أساسى فى العلاج ، وفى خلاص الإنسان من الاستبداد والشر والظلم بواسطة الشعر أو غير الشعر مما هو حصيلة ملكة الخيال . إن الخيال عند شلى هو محرك الإنسان نحو غاياته السامية وأهدافه العليا . وكان عسيرا جدًا على شعراء مدرسة الديوان أن يصلوا إلى هذا كله فى شعرهم أو نثرهم . يكفيهم أنهم لمسوا موطن القوة واستطاعوا أن يحملوا القبس وأن ينيروا الطريق الجديد للشعر الحديث .

وشعر شلى فى تمجيد الحرية والثورة على كل قيد كان عاكسا لجهاده فى حياته القصيرة ليحرر نفسه من قيود السلطة والدين والعادات والتقاليد والشر والمرض والأوبئة وسائر ما رآه مقيدًا للإنسان أو معتديا على حريته . وكان هذا – وخاصة ما كان منه معبرا عنه فى شعره – خليقًا أن يغرى الرومانسيين المصريين فى الجيلين وهم يخوضون سياسيًا واقتصاديًا واجتماعيًا صراعا فى ميادين كثيرة لتحرير الإنسان المصرى من قيود الحياة سياسيا واقتصاديا واجتماعيا . ومع ذلك فإننا لا نجد انجذابا قويا من الشعراء نحو هذا الموضوع إلا فى شطحات شعرية يراد بها تحرير الروح من الجسد أو انطلاق الشاعر المعنى من بؤرة العناء والعذاب إلى آفاق الحرية وكسر كل القيود . وهذا بدوره يحتاج إلى وقفة دقيقة وشاملة لا تتيحها حدود هذه الدراسة .

وكما أسلفنا فإننا نرى أن الذى أثر فعلا فى شعرائنا هو شعر شلى الغنائى العالى النبرة الغنائية لملاءمته لمزاج شعر عاش قرونا على الشكل الغنائى وما يزال . بل إن الرومانسية عند شعرائنا هى غنائيتهم من تحت قناع شفاف اسمه الرومانسية . ولذلك فإن تخليص أثر الرومانسيين فرنسيين أو إنجليزًا أو أمريكيين من بصمات التراث القوية الجبارة أمر شديد العسر[1] تختلط فيه الآثار اختلاطا يصعب معه التحديد . وسنرى عند وقوفنا عند الشعر المستوحى من شلى فى بداياته كم هو عسير أن نصل إلى تحديد ما يمكن أن تقول عنه إنه تراث عربى وما يمكن أن نقول عنه إنه وافد أجنبى . فوق أن نحدد أنه من شعر شلى دون غيره .

---

(١) هذا ما حاوله محمد عبد الحى فى رسالته المخطوطة فكان له فضل الاجتهاد الذى يشفع له فى قصور النتائج فى أغلب الاحيان لاتساع رقعة الموضوع فى طرفيه العربى والأجنبى .

الباب الثانى

ترجمة شعر شلى والأخذ عنه

(أ) تقبل فكرة ترجمة الشعر الأجنبى :

تتخذ الترجمة فى الدراسات الأدبية المقارنة ثقلا خاصا ـ لأن تبادل التأثير والتأثر بين الآداب لايمكن أن يقتصر على الاطلاع المباشر على النصوص الأصلية فى لغتها . فهذا يتطلب معرفة الأديب الثانى لغة الأديب الأول معرفة تمكنه من فهم الأصل فهماً يسمح بإحداث الأثر الفنى المُوحى ؛ وهو أمر ليس شائعًا كثيرًا فى أدبنا . لذلك فإن الترجمة تأتى لتؤدى هذا الدور مع ما يحفها من صعاب .

وصعاب الترجمة من حيث مايتخلف عنها من أثر فى الأدب المترجم إليه هى التى تعنينا أن نلفت إليها النظر ، لأنها هى التى تُدرس بتوسع فى الأدب المقارن ، إن المترجم ، أو الواسطة ، لايمكن أن ينجح فى ترجمته الأدبية ، وخاصة الشعرية ، إلا إذا كان شاعراً على درجة ما من الشاعرية ؛ بل إننا نرى فى الآداب الأوربية شعراء يذيع صيتهم لابسبب قصائد شعرية ألفوها ، وإنما بسبب ترجمة شعرية ترجموها مثل الشاعر « فيتز جيرالد » وترجمته لرباعيات الخيام الفارسية الأصل . ويظل دارس الأدب المقارن حائرا مجتهدا فى أن يرد على السؤال: كم ذا يضيف المترجم من فنه وشخصيته وعبقرية لغته وذوق عصره ومزاج قومه وطبيعة حضارتهم إلى الأصل الذى يترجمه ؟

بل إنه فى مجال إجراء عملية المقارنة تبرز صعوبة أن الأدب المتلقّى لايمكن أن يسيغ من الأدب المنبع أو الأصل إلا ما يتلاءم مع طبيعته وخصائص تركيبه التراثى . وعلى ذلك فلابد من الاحتياط الشديد لمعرفة ما إذا كان هذا المأخوذ جديداً قد تلاءم أم هو قديم موجود وما الجديد إلا صدى له .

أما ترجمة الشعر فهى مشكلة المشاكل يقف النقاد منها مواقف مختلفة منهم من ينحاز إلى قولة نقاد إيطاليا « إن الترجمة خيانة للأصل » "Traduire c'est trahir" ولعل شلى من هؤلاء فهو يزعم أن عملية الترجمة مثل وضع بنفسجية فى بوتقة ماء نغليها فيه لنستخلص سر جمال لونها وسحر عطرها . ولكن من النقاد من يسلم بأن الترجمة ممكنة ، بل منهم من يرى أن الأثر الأول قد يكسب من الترجمة ، بفضل المترجم ، مالم يكن يتاح له لو ظل حبيس لغته الأصلية . ويضربون لذلك أمثالا كثيرة آثار شعراء وغير شعراء ما كان لقصائدهم أو أدبهم فى لغتهم هذا الذيوع والتقبل الواسع من متذوق الكلمة لولا أن المترجم أضاف من عنده ، أى من فنه الذى أضفاه فى أمانة وحب ، على النص الأصلى .

والعجيب أننا فى أدبنا العربى القديم قد تعرضنا لهذا الموضوع من منطلق أن شعرنا هو أفضل شعر وأرقاه عالميا . فهذا أديبنا وناقدنا القديم الجاحظ يفيض فى كتابه « الحيوان » فى الباب الذى عنونه « تاريخ الشعر قبل الإسلام وبيان أن فضيلته مقصورة على العرب »[1] إذ يقول « وفضيلة الشعر مقصورة على العرب وعلى من تكلم بلسان العرب . والشعر لايستطاع أن يترجم ولا يجوز عليه النقل . ومتى حوّل تقطع نظمه وبطل وزنه وذهب حسنه وسقط موضع التعجب منه ، وصار كالكلام المنثور الذى حوّل عن موزون الشعر » .

ويمضى الجاحظ بدقة العالم يبين فى ترجمة كتب العلم كيف أنه لابد للمترجم فى هذه الحالة من إتقان العلم الذى ألف فيه الكتاب الأول . إلى جانب إتقانه اللغتين لغة الأصل ولغته التى ينقل إليها . ولكن مع ذلك فإن الترجمة تفقد الأصل شيئًا فإذا ترجمت الترجمة إلى لغة ثالثة فقدت أيضا حتى يتباعد الشبه بين الأصل الأول والترجمة إلى لغة ثالثة أو رابعة . وهو يفرق بين كتب العلم وبين الشعر بشكل ظاهر . ويصل بعد ذلك إلى هدفه من أن ترجمة كتب الفلسفة والدين

---

(١) الحيوان طبعة الحميدية سنة ١٣٢٣ هـ . جـ ١ ص ٣٧ .

خطيرة فى نتائجها لأنها يمكن أن تقود إلى خطأ فى الفكرة أو إلى كفر فى الدين . فما بالنا إذا كان الأصل كتابًا هو القرآن المعجز ببيانه .

ومع التسليم بكل صعوبات الترجمة ومزالقها فإن حركة الترجمة فى العصر الحديث تزداد سرعة وكثرة فى العلوم والآداب على السواء . وكلما ازداد العالم تقاربًا وانتشر الإيمان بوجوب التعايش فى سلام فإن الشعوب كلها فى حاجة إلى أن يعرف بعضها بعضاً ولا سبيل إلى هذه المعرفة إلا عن طريق التفاهم عبر اللغات المختلفة .

ومن الطبيعى فى كل حركة نقل وترجمة من لغة إلى أخرى أن تبدأ الترجمة بالكتب العلمية التى يحتاج إليها أهل اللغة المترجم إليها فى نهضتهم العلمية التى تسبق عادة نهضتهم الفكرية .

والترجمة الأدبية تأتى بعد الترجمة العلمية وقد تتأخر كثيرًا ولكنها هى أيضًا تبدأ بترجمة النثر ثم بترجمة الشعر .

وفى لغتنا العربية نجد أن الطهطاوى ، رائد النهضة الفكرية فى مصر ، بدأ بترجمة الكتب العلمية لتلبية حاجات الجيش المصرى فى طور تكوينه ولكنه ضم إلى ذلك ، بحكم ثقافته ، كتبًا فى التاريخ والجغرافيا زاعماً ، بحق ، أنها ضرورية لجنود الجيش مثل معرفتهم بفنون الحرب وأسرار آلاتها . ففى رحلته إلى باريس نراه يقول :

« ولنذكر لك شيئًا من بعض أشعارهم مترجمة من كلام بعضهم للعبد الفقير » ويترجم بعض مقطوعات من الشعر الفرنسى قيمته الفنية عادية .

كذلك نراه يضمّن هذا التقرير ترجمة القصيدة من شعر أستاذه فى اللغة الفرنسية الخواجة يعقوب (المصرى المنشأ ـ الفرنساوى استيطانًا كما يقول) كما يترجم النشيد الوطنى الفرنسى « المارسييز »[1] .

ولا نريد فى هذه المقدمة أن نتتبع تاريخيًا حركة الترجمة الأدبية ، وفى الشعر خاصة ، وإنما لابد لنا من أن نقف بأن هذه الترجمة كانت عسيرة الولادة ، بالنظر إلى أن الشعر كان ديوان العرب وكان جمّاع فنهم فلم يكونوا يتصورون ، حتى فى أوائل العصر الحديث ، أن هناك شعراً خيراً منه أو شعراً يمكن أن يضيف إليه . وبذلك عاشت نظرة الجاحظ من أن فضيلة الشعر

---

(١) تخليص الإبريز فى تلخيص باريز طبعة بولاق ص ١٨ .

مقصورة على العرب فلا تجوز ترجمة شعرهم وبالتالى هو مستكفٍ بذاته لايحتاج لفضله إلى أى شعر آخر. أى أنه فى غنى عن الشعر الأجنبى المترجم . لذلك تأخرت ترجمة الشعر كثيرًا فى أدبنا الحديث . وكان لابد لها من تمهيدات كثيرة كأن تظهر حاجة قساوسة الكنائس الشرقية إلى ترجمة ترانيم الكنيسة ؛ فبدأت سنة ١٨٣٠ تظهر مجموعة تراتيل « صلب المسيح » فى كنائس الشام . كما ترجم سفر أيوب (فصل ١٨) شعرا مرسلا رزق الله حسون ونشره فى كتابه « أشعر الشعر » سنة ١٨٦٨ وقد أهداها إلى إمبراطور روسيا الإسكندر الثانى .

ولا نقف عند هذه الترجمات وإن كانت أقرب إلى الأدب من ترجمة الكتب العلمية ، لأسباب كثيرة ؛ من أهمها عدم فاعليتها فى تطوير النظرة إلى ترجمة الشعر ، لركاكة أسلوبها ولأن المتأثرين بها كانت كثرتهم من المسيحيين الذين اضطروا إلى الهجرة لأسباب سياسية ودينية . وكان منهم شعراء المهاجر الأمريكى الشمالى بالذات . ولقد واكبت ترجمة الترانيم بدايات ترجمة الإنجيل فى الشام ومالطة التى ساهم فيها اليازجى والشدياق كما هو معروف . ولكنها بدورها لم تتم فى هذه الحقبة إلا بأجزاء قليلة وهى بدورها ركيكة الأسلوب . فالهدف كان نقل الفكرة أو الموعظة دون أن يكون التأثير العاطفى أو الفنى هدفًا من أهدافها ، بل لعلنا إلى اليوم نجد فى هذه الترجمة الدينية فى المسيحية مآخذ واضحة لا من حيث الركاكة بل أحيانا من حيث مجرد سلامة الأسلوب أو صحته لغويًا . فلا غرو أن نجد من النقاد من يرجع استهانة شعراء المهاجر الأمريكى (الشمالى) باللغة واستخفافهم بالرصانة والجزالة بل إدخالهم كلمات أمريكية فى نسيج شعرهم ، إلى أن هؤلاء الشعراء شبوا فى صباهم فى الشام على هذه الترانيم ركيكة الأسلوب التى كانوا ينشدونها فى كنائسهم . لذلك نفضل أن نؤرخ لبداية الترجمة الأدبية بترجمة إلياذة هوميروس .

فلقد نشر سليمان البستانى هذه الترجمة فصولا فى « المجلة المصرية » سنة ١٩٠٠ ثم قدم لها كتابًا فى مائتى صفحة تعرض فيها لصعوبات الترجمة تعرضًا علميًا جيدًا ؛ وفرق بين الترجمة الحرفية والترجمة بالمعنى ومجرد الاستيحاء أو الاقتباس ؛ مما يجعل هذه المقدمة وثيقة هامة بسبب تاريخها المبكر ومعرفة المترجم بمشاكل ترجمة الشعر خاصة وبسبب أنها ترجمة لرائعة عالمية تاريخية فى الشعر العالمى وهى « إلياذة هوميروس » . وبالرغم من هذه البداية الطيبة لترجمة الشعر الأجنبى إلى اللغة العربية فإن الخشية على الشعر العربى من هذه الترجمة ظلت تتردد . يقول يوسف صغير فى كتابه

« مجالى الغرر »[1] .

« حتى خشى بعض المفكرين على مصير اللغة العربية .. وعدم التفاتهم (أى الشعراء) إلى لغتهم الشريفة لايخشى عليها من حوادث الدهر لأن هذا وقتى » .

وفى مقدمة الشوقيات الجزء الأول المنشور فى نفس العام سنة ١٨٩٨ نجد « شوقى » وقد ترجم قصيدة البحيرة للشاعر الفرنسى لامارتين (وإن كانت لم تصلنا) يقول إنه يمكن أن نستفيد من قراءة الشعر الفرنسى . فتصدى له المويلحى يعيب عليه مجرد تصور الإفادة من شعر آخر غير الشعر العربى ، فليس هناك ما هو أفضل من الشعر العربى .

وبصرف النظر عن سير حركة الترجمة العشوائية من حيث اللغة التى تترجم منها إنجليزية كانت أو فرنسية أو إيطالية أو ألمانية وحتى اليونانية القديمة ، ومن حيث الأشكال الفنية التى تترجمها مسرحا كانت أم قصائد تعليمية (لافونتين — محمد عثمان وشوقى) فإن ترجمة الشعر الغربى عامة لم تكن أمرا مسلما به .

وبين المحبذين لترجمة الشعر الغربى والخائفين على الشعر العربى من هذه الترجمات (ربما لتطرف بعض الآخذين عن الشعر الغربى أول عهدهم به) سارت سفينة الترجمة تتخبط فى اختياراتها الخاضعة أولا وأخيراً لذوق المترجم الخاص ، وتقديره لميزة القصيدة التى اختارها . ومع كل هذا فقد أخذت الحركة تتسع وتقوى بسرعة حتى أننا نجد المجلات الأدبية خاصة تكثر من هذا الشعر المترجم مثل مجلة « الزهور » و « البيان » و « المجلة المصرية » بل إن البيان مثلا أفردت عدداً كاملا للشاعر « بيرون » وترجمت قصيدة « دون جوان » ترجمة ملخصة .

وقد سبقت هذه المجلات مجلة الجوانب التى كانت تصدر فى الأستانة ولكنها تعطلت سنة ١٨٨٤ وتركت فراغًا فى موضوع نقل ثقافة الغرب وحضارته بعامة ، الذى حاولت هذه المجلات أن تملأه .

لقد افتتح إسماعيل حاكم مصر مائة مدرسة أجنبية أوربية فى عصره . وبظهور الأفغانى ومحمد عبده ودعوتهما إلى النهضة الحديثة تخلخل نوعا ما الانغلاق على تعليم الأزهر الشريف .. وازدهرت المدارس المدنية . وتلاقى كُتّابُ الوطن العربى ومفكروه عبر المجلات واللقاءات والمراسلات فكان هذا كله أقوى من أى تيار محافظ متزمت .

---

(١) مجالى الغرر سنة ١٨٩٨ ص ٢٩ .

وساعدت عوامل كثيرة على المضى فى الترجمة ، كحاجة المسرح إلى نصوص لم يستطع الشعر العربى أن يلبيها ، وكحاجة المدارس إلى ترجمة الشعر بعد أن فرض الإنجليز لغتهم على مدارسنا . وترجمة شكسبير وازدهارها فى فجر هذا القرن لا تفسر إلا بحاجة المسرح وحاجة المدارس قبله .

ووجدت عوامل فنية أدبية تعنينا أساساً فى هذا البحث ، فقد أخذت الصيحة تشتد لنبذ الشعر الكلاسى الجديد الذى افتقر إلى قوة التراث القديم ولم يستطع أن يشبع الوجدان الحديث . وكان الاتجاه الطبيعى نحو شعر الغرب للبحث عما يشبع القارئ العربى فى هذه الفترة الحرجة من تاريخه السياسى ، فترة فشل ثورة عرابى سنة ١٨٨٢ والغليان الدولى استعداداً للصدام والحرب العالمية الأولى ، مما خلخل كثيراً مما كان مسلمًا به فى عالم الواقع وبالتالى فى عالم الفن .

هذا والجيل الجديد عادة يرفض أن يكون متممًا أو تابعاً للجيل الماضى . فإذا كان شوقى وحافظ خاصة ومطران أيضا لا يؤلفون شعراً يعبر عن الوجدان المصرى العربى الحديث . فإن لدى الشعر الغربى الوافد نماذج فى الشعر وفى نقد الشعر تعين المجدّد على تثبيت خطواته .

ونما الاتجاه نحو الغرب وانتعشت الترجمة الشعرية والنقدية ، وامتازت بسمات متعددة وظواهر مختلفة لا يهمنا هنا أن نفصل فيها ولكن الذى يعنينا هو موقع شلى وترجمات شعره من هذه الحركة .

ولما كان من الطبيعى أن تبدأ الصلة بين شعراء لغة وشعراء لغة أخرى ، وخاصة فى هذا العصر المبكر من تاريخ ترجمة الشعر عندنا ، بأن يكون الأخذ والاستيحاء سابقا على الترجمة المباشرة الدقيقة فإننا نتتبع هذه العملية بالنسبة إلى شلى .

(ب) بداية الأخذ والاستيحاء :

من الصعب أن نحدد بدقة متى وكيف بدأ ذكر شعر شلى عند الكتاب والشعراء المجددين والرومانسيين يتخذ شكلا واضحا صريحا ، ولكن لابد من أن نحاول ذلك فى مثل هذه الدراسة التى من شأنها ، وإن لم تصل إلى نتائج ، أن تفتح الباب لدراسات مستقبلة للوصول إلى هذه النتائج .

لقد دخلت بعض قصائد شلى وخاصة ما ضمنها مجموعة « الذخيرة الذهبية » متسللة أول الأمر إلى شعر شعراء الديوان . فلقد استوحى أبو شادى قصيدة شلى « إلى قبرة » فى قصيدة نشرها وهو طالب بالمدرسة الثانوية سنة ١٩١٠ وخلط فيها بين شلى وغيره ممن استوحى رمز الطير فى الشعر من

شعراء « الذخيرة الذهبية » . وكذلك استوحى شلى كثيرون من شعراء العقد الثانى لهذا القرن دون أن يذكروا بوضوح أو بدقة ؛ أو هم يذكرونه بصور مختلفة . لعل أعجبها أنهم يقررون أنهم استوحوا ولا نجد بين قصيدتهم وقصيدة شلى المستوحاة ما يبرر قولتهم هذه . وتلك ظاهرة فريدة فى دراستنا المقارنة للشعر العربى لعله ينفرد بها بين شعر اللغات الأخرى . وهى ظاهرة محيرة بل متعبة فى تتبع ما يبرر ذكر الاستيحاء أصلا وخاصة أن شاعرنا لايعين قصيدة شلى التى أخذ منها ولا الأبيات التى استوحاها .

وأوضح مايمكن أن نبدأ به موضوعنا هو هذه الحادثة الهامة فى تاريخ مدرسة الديوان . وهى ذكر عبد الرحمن شكرى فى مقدمة الجزء الخامس من ديوانه الصادر سنة ١٩١٦ [1] أن أديبا لفته إلى قصيدة المازنى اليائية التى نشرت فى مجلة « عكاظ » بعنوان « الشاعر المحتضر » [2] ، فاتضح له أنها مأخوذة من قصيدة شلى « آدونى » (كما يقول) . ويمضى شكرى يعدد سرقات المازنى من شعراء آخرين ، بل من أدباء وعلماء إنجليز وغير إنجليز . فهذه الحادثة كما نعلم كانت سببًا فى هجوم المازنى على شكرى وعزلة شكرى بعد ذلك . مما جعل المدرسة تنفصل عن أهم أعضائها بل عن مثلها المقنع لما يجب أن يكون عليه الشعر الحديث . وصدر كتاب الديوان من غير أن يشارك فيه شكرى . بل فيه هجوم مدمر على شكرى . وبصرف النظر عما أنتجته الواقعة فى تاريخ هذه المدرسة وتعجيزها عن أن تتم رسالتها العظيمة فإننا نلتزم بموضوعنا لنرى أثر ذلك فى مجال نقل شعر شلى واستيحائه .

ولكننا لابد أن نلاحظ أن هذا النقد سرعان ما أوقعنا فى ظاهرة الحساسية التى جعلت المازنى وشكرى كلا منهما يحرص على ذكر منابع بعض القصائد التى تأثرت أثراً بعيدا غائمًا بالشعر الإنجليزى بعامة وشعر شلى بخاصة ، مع استمرارهما ، وخاصة المازنى ، فى إغفال هذا إغفالا تاما فى قصائد أخرى مستوحاة أو آخذة .

وجاءت مقدمة الجزء الثانى للمازنى (الأخير الذى نشر فى حياته) فإذا فيها إشارات كثيرة للأخذ عن شلى ، لأنه كما يقول راجع قصائده فى الجزء الأول قصيدة بقصيدة ، وراجع ماعنده

---

(١) وفى مقال لشكرى فى مجلة المقتطف يناير سنة ١٩١٧ .

(٢) ديوان المازنى نشر المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ص ١٦٣ .

من دواوين الشعراء حتى يتبين ماقد يكون قد علق بذهنه دون علم منه فلم يعثر – كما يقول – إلا على أبيات (لايحدد أصلها) فى قصيدة « رقية حسناء »[١] لشلى وأبيات أخرى فى قصائده أخذها من شعراء آخرين[٢] .

والعجيب فى هذا الجزء الثانى من ديوانه أننا نجده ، فى القصائد الست الأولى منه . يلتزم ذكر الأخذ عن الشعراء وكلهم بحكم تعليمه إنجليز . فيقرر فى قصيدة « الراعى المعبود » أنه أخذها بتصرف كثير بين حذف وزيادة من قصيدة « جيمس رسل لويل » ؛ بل إنه يعلم أبياتًا بالذات هى التى أخذها عن لويل . ثم يمضى إلى قصيدة « الوردة الرسول » ليقول إنه أخذها بتصرف من الشاعر « ولر » ، وفى قصيدة « نهر الحياة » يذكر أنه أخذها من قصيدة « لموريس » ويذكر كما يفعل نادرا جدًّا عنوان القصيدة الأصل « النهر المتعب » . ويمضى ليذكر فى تعميم مرة أخرى فيذكر أن هذه القصيدة مأخوذة من شكسبير ولا يحدد أمن قصائده أم من مسرحياته فوق أن يحدد الأبيات . وهذه قصيدة عن الفردوس المفقود « لميلتون » وكأنما قصيدة ميلتون أبيات معدودة . وقصيدة عن رباعيات الخيام لفتزجيرالد دون أى تحديد آخر وهكذا . ولعل هذا ، بكل مافيه من عدم الدقة وعدم الالتزام بذكر عناوين القصائد المأخوذة عنها ، هو نوع من رد الفعل للهجوم الذى تأثر منه تأثراً شديداً ، كما يبدو فى هذه المقدمة وفى شراسة رده على شكرى فى كتاب الديوان . وقصيدة « رقية حسناء » – فوق غرابة موضوعها بالنسبة لديوان المازنى نفسه – لاتعدو اثنى عشر بيتًا اضطر إلى كتابة ستة أضعافها من الأسطر شروحًا ليفهم القارئ معانيه . وهى نموذج للأخذ الذى يشبه الترجمة شبه الكاملة ، مما يستحق أن نقف به لوجوده فى هذه الفترة المبكرة .

ولكن قبل هذه الوقفة لابد لنا من وقفة تسبقها أمام ديوان المازنى بالذات ، ذلك أنه بالرغم من اعترافه بالأخذ دون تحديد فإن مالم يعترف به أكثر كثيرًا . ولعل ما أخذه المازنى من شلى وغير شلى من الشعراء الإنجليز يستحق دراسة لأنه كثير كمًّا متنوع كيفًا ، مما يعطى نتائج لايكاد شعر أحد من زملائه يعطيها . وأما بالنسبة إلى موضوعنا فإننا يجب أن نذكر للمازنى أنه لما سألته مجلة الهلال فى يناير سنة ١٩٢٧ [٣] عن الكتب التى أفادته ، ردَّ بأنها « كتابان وجها نفسى هذا التوجيه : ديوان

---

(١) ديوان المازنى – نشر المجلس الأعلى للفنون والآداب القاهرة ١٩٦١ ص ٤٦

(٢) مقدمة ديوان المازنى – ص ١٢٠ .

(٣) مجلة الهلال – يناير سنة ١٩٢٧ ص ٢٧٦ .

شلى الشاعر الإنجليزى وديوان الشريف الرضى الشاعر العربى ، ويضيف ذكر ديوان الشريف الرضى مادة للدراسة المقارنة بين شعر المازنى وشعر شلى فى ظل أثر التراث الدامغ الواضح بل أثر الشعراء الذين هاجموهم أيضا وعلى رأسهم شوقى .

وبقراءة عناوين قصائد المازنى فى فهرست ديوانه تصادفنا عناوين مغرية جدًّا لتتبع أصلها منها ما هو لغير شلى ومنها ما هو له مما لم يذكره هو ولا ناقدوه ، مثل « أحلام الموتى » و « مناجاة ملاح » و « الملاح المسحور » و « ألحان بنات البحر » و « الموت ثمرة الحياة » و « زهرة الشر » و « الشعر والريح » . بل إنه أحيانًا يقول كما يقول عن قصيدة « الغزال الأعمى » « ولا أذكر من أين أخذت فكرة الغزال الأعمى والأغلب أنها ليست لأحد من الشعراء الكبار »[١] . ولعل كون القصيدة موجهة إلى الشاعر عبد الرحمن شكرى هو الذى جعله يبادر بالاعتراف بالأخذ .

ولما كان أكثر أخذ المازنى مبثوثًا فى ثنايا القصائد وأكثرها لايوحى عنوانها بشىء يدل على أصلها فإن الأخذ عنده كما أسلفنا يحتاج إلى دراسة متخصصة تكشف الكثير عن تطور الأخذ عن الشعر الأجنبى فى لغتنا .

أما قصيدة « رقية الحسناء »[٢] ففيها كما قلنا كثرة تلفت النظر من الألفاظ التى تحتاج إلى شرح اضطر إليها الشاعر ، لا للقافية وإنما لإضفاء اللون العربى على ما أعجبه من أفكار ومعان فى الأصل . وقصيدة شلى هى[٣] (The Magnetic Lady to her Patient) فى خمس مقطوعات أى نحو أربعين شطرا مما يجعلها قريبة الطول من قصيدة المازنى (١٢ بيتًا) . وألفاظها عند شلى سهلة سهولة غير عادية بالنسبة لسائر شعره كما أن معانيها بسيطة سهلة وهى أقرب إلى أن تكون ترنيمة بسيطة منها إلى قصيدة .

وفى القصيدتين نجد حسناء تهدهد شابًّا أو تفك السحر عنه ، هو عند شلى عاشق يحبها وهى تريد بقوتها المغناطيسية أن تشفيه من حبها لأنها لاتحبه ، وهو عند المازنى شاب مهموم حزين تريد

---

(١) ديوان المازنى ص ٢٠٣ .

(٢) ديوان المازنى ص ٤٦ . وقد أشار أديب رمز إلى اسمه ب (م ع) . إلى هذا التشابه فى مجلة السفور عدد ٢١ مارس سنة ١٩١٨ .

(٣) Hutchinson(ed) Shelly Poetical works (OUP). 1970. p.660 - 668

حسناؤه أن تفك عنه السحر ليعود إليه فرحه وشبابه . أما علاقته بها فتفهم ضمناً ، مما هى مستعدة لبذله فى سبيله ، من أنها هى التى تحبه . ولا ندرى هل همومه وأحزانه من هجرها أم من هجر غيرها . عند شلى الأمر أوضح من ذلك وخاصة عندما يخاطبها باسمها ويقول لها إنه لم يشف : «ياجين. كيف يشفينى من يقتلنى ومادمت لابد أن أعيش فترة ، فلا تغرينى بأن أفك قيدى ! »

"What would cure, that would kill one, Jane:
And as I must on earth abide
A while yet, tempt me not break my chain".

وتبدأ القصيدة الإنجليزية بدعوة الحسناء عاشقها إلى أن ينام وينسى همومه ، فهذه راحتها فوق جبينه ، وتمضى فى ذكر روحها وشفقتها وكيف تنساب الحياة من بين أصابعها (إنها مغناطيسية) وكذلك تبدأ قصيدة المازنى :

نم هنيئا فى ظلّى الفينان وأنسى بَرْحَ الهموم والأشجان
فانس ماكان من زفيرٍ على الهجر ودمع يجرى بغير عِنان
وانظر العيش فى منامك والدهـ ـر بعين قريرة الإنسان
هذه راحتى على وجهك الغض وروحى وريفة الأفنان

ومن هذه الأبيات الأولى نلمح الإضافات « برح الهموم والأشجان » ، « بغير عنان » و « وريفة الأفنان » مما استلزمته القافية . ونرى كيف أن ذكر الأمر بالنسيان الذى ورد عند شلى مرة فى المقطع الأول واستمر خمس مرات فى المقطع الثالث تأكيدًا على موقف الحبيبة التى ترثى له ولكنها لاتحبه ، نجده عند المازنى يرد مرة واحدة فى مطلع القصيدة لأن الموقف عنده يختلف ، والمريضان عند شلى والمازنى مسحوران ولكنه عند شلى يفيق فى المقطع الخامس ولا نجد لهذا المقطع أى وجود فى قصيدة المازنى لاختلاف فى تفاصيل الموقف كما بينا .

وكثيرًا مايأخذ المازنى تعبيرًا جميلا يترجمه ثم يفسده بضغط القافية ، كما نرى فى الأبيات التالية التى تكاد تكون فى الحقيقة ترجمة لهذه الأبيات من شعر شلى :

Like a cloud big with a May shower
My soul weeps healing rain
On thee, thou withered flower

It breathes mute music on thy sleep;
Its odour calms thy brain
Its light within thy gloomy breast
Spreads like a second youth again.

ويقول المازنى :

لكَ من أدمعى حياة كما للدهـ ـر من صيّب الحيا الهتّان
ورياض من حسن وجهى حَوَالٍ وجنان من منظرى الأضحيان
وأغان خرساء ترصف فى الأسـ ـماع منثور مفرحات الأمانى
ونسيم لنا يهبّ على النفـ ـس بعرف الريحان والأقحوان
ويردّ الشباب حتى كأن السـ ـمرء يختال فى شباب ثان

وهنا تقف قصيدةالمازنى وقد بقى فى قصيدة شلى مقطع ونصف مقطع . هذه التعابير : الموسيقى الخرساء تصبح عند المازنى « أغان خرساء » ولكنه يفسدها بأنها « ترصف فى الأسماع منثور مفرحات الأمانى » . والضياء الذى يشيع فى الصدر الحزين عند شلى « يجلو مخيّم الأدجان » والوردة الذابلة وهى عند شلى العاشق نفسه تنشر عطرا يهدئ الأعصاب ولا توجد عند المازنى إلا « نسيما يهب بعرف الريحان والأ قحوان » من حول المريض بالهموم . ولا يفوتنا أن نلحظ أن جو السحر عند المازنى جو يستدعى ذكر العين وإن تكن « قريرة الإنسان » وذكر العصا والبنان المخضب مما يستدعيه منظر عجوز أو ساحـرة ترقى مريضًا لتفك ما أورثته عين الحسود من مرضٍ كمـا يتحقق فى بيئتنا .

أما بناء القصيدة فنجد فيه عند شلى التماسك والتصاعد المرسوم نحو الذروة ثم الهبوط منها ، وتساعد على ربط هذا التصاعد عنده كلمة إنسَ (Forget) . وهى أساسية فى موقف هذه المغناطيسية التى لا تريد حب من أحبها فتأمره بالنسيان . أما قصيدة المازنى – وهو من أقطاب من دعوا إلى وحدة القصيدة وترابط أجزائها ترابطًا عضويًّا – فما زالت أبياتًا مفرقة قد يربط مجموعة منها معنى ، ولكن دون ترتيب داخلى ملزم ، وإن كانت قد تدور حول جزء بعينه من الفكرة والقصيدة ككلّ أبيات مفرقة فى الواقع لا رابط قويا بينها .

وكما أسلفنا فإن شبهة الأخذ القريب من الترجمة المتصرف فيها كثيرا قوية عند المازنى تمثل ه

مجرد تمثيل بقصيدة « الوردة الذابلة »[١] وموضوع قصيدة شلى « عن بنفسجة ذابلة »[٢] فالموضوع هو هو ومع أنه قد راجع ديوانه الأول (وهى فيه) قصيدة بقصيدة فلم يعثر على شيء يجوز من أجله اتهامه بالسرقة إلا أبيات (مجرد أبيات) فى « رُقْية حسناء » لشلى ؛ ثم لايذكر أية قصيدة أخرى لشلى فى هذه المقدمة ، كما أنه لايذكر شيئا عن الأخذ أو الترجمة فى هامش القصيدة . وقصيدة المازنى قصيرة فى ثمانية أبيات تحكى كيف أن أرج هذه الزهرة كأنفاس الحبيبة حين تدنى منه ثغرها . فأراد أن يحييها بزفراته ودموعه وضمها إلى صدره فزادت فى ذواها فرماها .

فرميتها وبرغم أنفى أننى من قد رماها
ولو استطعت حنيت أضلاعى على ذاوى سناها

فهذا الموقف الشاذ هو وحده الذى يختلف ، لأن شلى فى قصيدته القصيرة حزين لأن الوردة خرساء لاتستطيع أن تبثه شكواها . فهى تبكى حظها الذى أخرسها عما يفيض به صدرها ، وكان يجب أن يكون هذا الحظ حظه هو لاحظ الوردة ، وواضح ماقد تكلف المازنى فوق هذا الموقف من تزيد « برغم أنفى أننى من قد رماها » ، وغير ذلك . واضح ايضا أنه أغفل أجمل مافى قصيدة شلى . فالوردة الذابلة على صدره تسخر بذبولها وصمتها من أن قلبه مايزال دافئا . ونلمح فى نعومة جميلة أنه عاشق هجرته الحبيبة وما زال قلبه ينبض بحبها بينما الوردة التى كانت تستمد حياتها وبهاء لونها من حب الحبيبة قد ذبلت . فلماذا لا يذبل قلبه أو حبها فى قلبه فهو الأولى بالذبول .

وفى نفس المقدمة يعترف المازنى أن فى قصيدة « الشاعر المحتضر »[٣] أبياتاً مأخوذة عن شلى يحددها بخمسة أبيات يعينها ولايدلنا على أصلها فى قصيدة شلى التى تصل إلى خمسمائة بيت تقريباً (٤٩٥ بالتحديد) مما يجعل اكتشاف حقيقة هذا الأخذ وطبيعته أمراً ليس سهلا .

ولما كان شكرى يقرر أنه اتضح له هو هذا الأخذ ، فلا بأس من أن نختار هذه القصيدة ، لنقف بها أيضاً ، نموذجاً للأخذ من بعيد الذى كان موضع اتهام بالسرقة ثم الاعتراف بأخذ بعض

---

(١) فى ديوانه الأول ص ٤٩ .

(٢) Hutchinson(ed) Shelley Poetical works (OUP) 1970 p.549

(٣) ديوان المازنى ص ١٦٦ .

الأبيات لنتبين من هذه الوقفة بعض معالم البداية الغائمة للأخذ عن شلى التى سبقت فترة الترجمة المباشرة الواضحة .

وهنا لابد لنا من أن نذكر بادئ ذى بدء أن رثاء شاعر لشاعر أو لنفسه من الموضوعات المطروقة على أكثر من وجه فى الشعر العربى القديم والحديث فى كل فترات تطوره . بل إن لعبد الرحمن شكرى نفسه فى ديوانه الثالث الذى أهداه إلى المازنى ونشره سنة ١٩١٥ (أى قبل هذه الواقعة) قصيدة بعنوان « شاعر يحتضر »[1] يرثى فيها نفسه بأبيات جيدة فيها شبه (إذا أردنا تلمس الشبه كما فعل هو بالمازنى) من موقف شلى من زمانه.. فهو يفتتح القصيدة بقوله :

أألقى الموت لم أنبه بشعرى ولم يعلم سواد الناس أمرى

وهو إحساس صاحَبَ الشعراء فى كل عصر وكل أوان ولا يحتاج الأمر فيه إلى البحث عن أصل لمثل هذه الأفكار الشائعة . وغير شكرى كثيرون بل هو نفسه قد أكثر من الشعر حول موت الشاعر ، إذن فالمازنى عندما نظم أبياتاً حول موضوع « الشاعر المحتضر » لم يكن يغترف الموضوع ، على الأقل ، من أى معين سوى نفسه أساسا .

أما قصيدة شلى فى رثاء « كيتس » فهى قصيدة خاصة بالشاعر فى موضوع لعله من موضوعات حياته الواقعية القليلة التى ألهمته شعراً . إن « أدونيس » اسم أسطورى يونانى قديم ، هو ابن الأرض أو ابن « أورانيا » أو ابن « فينوس » آلهة الحب . واتخذ شلى من الأسطورة معالم بارزة فقد شغل أدونيس بالصيد عن الحب كما شغل كيتس بالشعر عن مباهج الحب والحياة . وقد مات أدونيس كما تروى الأسطورة شاباً قتله وحش برى ، ومات « كيتس » شابا لم يجاوز الستة والعشرين عاماً ؛ قتله فى نظر شلى هجوم وحشى من نقاد مجلة « كوارترلى » على قصيدته الرائعة الطويلة « أنديميون » .(Endymion) . ويرغم عزوف أدونيس عن حب فينوس فقد بكته طويلا وبعض هذا البكاء وصل إلينا مع الأسطورة شعراً جميلا ألهم شلى .

أما المازنى فلا نعرف من هو شاعره المحتضر . ولا ظروف موته إلا ماكان منها ظرفاً مكرراً للشاعر العربى خاصة ، وهو الحب غير المستجاب له من الحبيبة . ويتتبع قصيدة المازنى من زاوية ماقد أخذه فى حساب شكرى أو الأبيات التى قرر هو نفسه أنه أخذها نجد الظاهرة العجيبة وهى

---

(١) ديوان شكرى ص ٢٣٤ .

أن المازنى لم يأخذ فى الواقع شيئاً يستحق الذكر . فلا سرقة بمعنى السرقة هناك ولا معنى للاعتراف بها وتحديد أبيات بعينها . لقد عمم شكرى ولم يدقق وما كان أحراه أن يكون أدق من ذلك وأكثر إنصافاً للنقد وللزميل . بل كان الأجدر بالمازنى أن يرد رداً علميًّا سليماً بمقارنة القصيدتين . ولو قد فعل لأثرى النقد الأدبى فى عصره ، ومكّن لمدرسة التجديد من أن تعمق رسالتها .

قد يكون المازنى فيما نرى اطلع على مقتطفات من القصيدة آدونى ولكننا نرجح أنه لم يتعمق آدونيس (أو آدونى كما ترجموها) ولا غيرها ليعرف شيئاً عن شاعرية شلى . كان من الممكن أن يتخذ منه سلاحا لإفحام ناقده . ويبرز سؤال لماذا أبرز شكرى هذه القصيدة وعند المازنى من شعر شلى المسروق شعر كثير . قد يرجع ذلك إلى قيمة هذه المطولة فى شعر شلى أو إلى تشابه الموضوع .

إن قصيدة شلى لم تكن قد ترجمت بعد ، وقد ترجمها ترجمة علمية دقيقة فيما بعد لويس عوض ونشرها فى كتابه (المأخوذ عن رسالة جامعية علمية له) « بروميثيوس طليقاً » سنة ١٩٤٧ . وبقراءة القصيدة نلمح آثاراً للمرثيات الإيطالية الشعرية التى تتخذ من الطبيعة حولها عنصراً أساسيًّا للبكاء على الميت . ولحمل فلسفة الحياة والموت كما يتمثلها الشاعر . تكثر النداءات لعناصر الطبيعة ويكثر الاستنجاد عند شلى بالإلهة الأم ! كيف تركت ابنها فريسة للموت ؟ والمأتم لايشترك فيه أنداده من الشعراء فحسب ، وكلهم يعانى من الإهمال لعبقريته ، وإنما الطبيعة نفسها تبكى الشاعر بدمع حار . فلن تغرد أطيارها وأشجارها ولن توحى بحارها وسماؤها ونجومها للإنسان بعد اليوم . لقد مات الشاعر الذى يوصل كل هذا نغما جميلا خالداً للإنسان عبر شعره الجميل ويحمل شلى آثاراً واضحة من أفكار أفلاطون عن الزمان والأبد والخلود ، وقد خلصها مما حولها من منطق أو جدل فلسفى . ولكنه يحمل أساساً فكرة « المثل » الأفلاطونية المعروفة فى قصيدته . فإذا كان الشاعر الذى يرثيه ملتون ترحب به الملائكة ويصبح روح الطبيعة ، فإن شاعر شلى (كيتس) يتوحد مع الطبيعة ليصبح جزءا من السلطة المتحكمة فى العالم . والسلطة هنا هى العالم نفسه حسب الفكرة الأفلاطونية فى « المثل » . يقول شلى إن العالم سراب وخدعة ، والأبدية هى الحقيقة الوحيدة ، كما يقولها غيره من الشعراء . ولكن شلى يقول : « الحياة قبة زجاجية ملونة تلقى بالبقع الضوئية لتلطخ نصاعة بياض الأبدية وبريقها ولمعها :

Life, like a dome of many coloured glass
Stains the white radiance of Eternity.

وهذا التشبيه خاص بشلى إذا تكرر فهو مأخوذ عنه . وهذا أو مثله لايوجد فى قصيدة المازنى . وإنما قد نجد تعبيراً مثل لم يمت كيتس ولكن الذى مات هو الموت نفسه ، أو نجد أن الطبيعة هى أم الشاعر؟ أو مثل هذا من التعابير القليلة .

قصيدة المازنى واحد وسبعون بيتا وقصيدة « أدونيس » نحو من خمسمائة بيت (٤٩٥) . ولا نجد عند المازنى ماقد يشبه بيتاً من أبيات شلى إلا نحوا من عشرة أبيات لاتكاد نجد منها بيتين متتاليين . ومعروف أن شلى لايلتزم وحدة المعنى فى البيت الواحد أبدا . والقصيدة العربية تبدأ بموقف الشاعر من حبيبته المعرضة عنه قبل أن يموت . وهو موقف يستغرق وحده خمسة عشر بيتاً لا علاقة لها بقصيدة شلى ، ولكنها من صميم أحب الموضوعات فى الشعر العربى وأكثرها شيوعاً ، وهو موقف المحب المهجور . إن شلى لم يذكر حب كيتس لأحد إلا حب أمه الطبيعة ، أو آلهة الحب ، له ، كذلك نجد أكثر من عشرة أبيات فى آخر قصيدة المازنى حول معان عامة عادية قد نلمح شيئاً منها عند شلى ولكنها شائعة مما لا يسمح لنا أن نقول إن شاعراً أخذها عن الآخر . مثل قوله إن الشاعر وديعة الدهر وقد استرد الدهر وديعته . بل إن فى هذه الأبيات من المعانى العربية المألوفة ما لا مجال للبحث عن روافد جديد له . مثل بيته الأخير :

وإنى لأستسقيك كلّ دجنّة وإن كنت أحرى أن تبلّ فؤاديا

وشلى يقف بقبر « كيتس » وقد دفن على ربوة مزدهرة من ربى روما تحت سمائها الصافية . إنه لايستسقى غماما للقبر وإنما يطلب الندى ليرصع الأزهار دراً من حول القبر لتبدو الطبيعة فى أجمل حُلّة . وحول القبر آثار تاريخية تخلد عظماء ماتوا ولكنهم دائما هناك كالأفلاك . ويأتى الموت كالسحابة الخفيفة لاتقوى على أن تحجب بريق قبس الأفلاك ، أفلاك العظماء الذين قاموا ليرحبوا بأدونيس (بكيتس) خاتم المنشدين . وهكذا روما جنة الخلد وموطن اللحد الموحش معا . وكثيراً مايذكر شلى القبر بأنه مازال نديا بالدموع فهو لايستسقى له غماماً ولا يطلب له غيثا أو مطرا كما يفعل الشاعر العربى عندما يلح عليه التراث حيثما كان ، لقد رسم شلى لوحة طبيعية رائعة يمثل مأتم الطبيعة المأسوى ولكن الطبيعة لم تستوقف شاعرنا المازنى ولا حتى القبر وما حوله من قبور عظماء أو طبيعة خلابة .

والأبيات التى يحددها المازنى بأنها مأخوذة من الشاعر شلى هى الأبيات من (٣٠ إلى ٣٥)

دون أى تحديد لها فى القصيدة الإنجليزية الطويلة جداً . بل إنه لايسمى القصيدة ولا يعينها . وبتأمل الأبيات نجد أن البيت الرابع والثلاثين يشبه كثيرا الأبيات ٣٤٣ و٣٤٤ ثم يليه مباشرة البيت الخامس والثلاثون وهو يشبه البيت (٣٦١ إلى ٣٦٤) من قصيدة شلى . مما يدل على أن المازنى كان يأخذ فكرة من هنا ، وأخرى من هناك ، لأنها تتلاءم مع أفكاره ومع شعرنا العربى فى الرثاء ، ويضيف بل يزيد متحللا مما أخذ كيفما تملى عليه شاعريته . يقول المازنى :

وما غاله موت ولا هاضه كرى   ولكن غدا من حلم ذا العيش صاحيا
وما مات إلا الموت يا فجرُ فأتلق   وحوّل سناءً طلك المتآليا
ولا غاب إلا فى الطبيعة أمه   وقدْماً أعارته الضلوع الحوانيا
فقوموا اسمعوا فى هزة الرعد صوته   وفى سجعة الغريد مابات شاديا
وفى حيثما تبدو لنا القدرة التى   دعته فلباها ولم يك عاصيا

ويقول شلى :

343 Peace, peace! he is not dead, he doth not sleep-
344 He hath awakened from the dream of life

ويقول :

361 He lives, he wakes - 'tis Death is dead, not he;
362 Mourn not for Adonais - Thou young Dawn.
363 Turn all thy dew to. splendour, for from thee
364 The Spirit thou lamentest is not gone.

أما أننا سنسمع صوت الشاعر فى هزة الرعد وتغريدة الطير فإن ذلك يأتى عند شلى فى البيت ٣٧٢ أى بعد ذلك بثمانية أبيات . يقول شلى :

371 He is made one with nature: there is heard
372 His voice in all her music, from the moan
373 Of thunder, to the song of night's sweet bird.

وأما دعوة القدرة له وتلبيته لها فيأتى بعد ذلك أيضاً . أى أن المازنى مرة أخرى يقفز فوق بيتين . يقول شلى :

375 Spreading itself where'er that power may prove
376 Which has withdrawn his being to its own.

وبالرغم من الاختلاف الملحوظ فى تفاصيل الفكرة مما يلائم موقف شلى العام الذى لانجده عند المازنى ، فإن الشبه موجود ويكفينا اعتراف الشاعر به . وأما مالم يعترف به فهو أن بالقصيدة غير هذه الأبيات أبياتا أخرى قد اختطفت فكرة أو نصف فكرة لم يشر المازنى إلى شيء منها . ففى أبيات المازنى عندما يخاطب الطبيعة فى المرات القليلة التى نصادفها فى القصيدة . يقول :

وقل لجبال عاريات مخوفة تخال مواميهن للجن واديا
ألا أطلقى لى صوته والأغانيا وغذى بذكراها الشجون النواميا
وقل ياعيون الزهر غضىّ وأطرقى قضى عاشق أجلى العيون الروانيا
لقد كان فى روض الجمال خميلة سقتها دموع الحب لا الطل ساريا

ففى هذا بعض الشبه بأبيات مبعثرة فى قصيدة شلى مثل قوله فى البيت ٤٩ :

And fed with true-love tears, instead of dew;

وهكذا نجد الموقف الأساسى أن شلى يرثى شاعرًا أهم مافيه عبقريته الشعرية ، والمازنى يرثى شاعرًا أهم مافيه أنه عاشق . فلا شباب كيتس ولا موته المبكر المفجع ولا أمه الطبيعة أو الحب ولا وحشية النقاد الذين اغتالوه بنقدهم ، مما ألهم شلى الثائر عليهم أروع الأبيات الغنائية فى هذه القصيدة .

لقد اغتال النقاد برعما عبقريًا أغلى من كل ما يمكن أن يأتوا به بل وأعظم وأخلد ، مما جعل شلى يحنو عليه وينادى الطبيعة والآلهة والعظماء الخالدين أن يندبوه ويبكوا على هذا الميت العبقرى الذى كان يغنيها ويغنى للناس عظمتها وجلالها . إن الشاعر العاشق عند المازنى مكنّه من أن يقطف بيتاً من هنا وآخر من هناك ، تحكمه فى ذلك تقاليد عربية غزلية ورثائية دامغة . وطبيعة لغة عاشت قروناً طويلة تعبر عن العشق والحب والموت والفناء تعبيرات خاصة لاحصر لها ولا مجال لرصد تنوعاتها وخصائصها الدامغة المميزة .

كذلك لابد لنا من أن نشير هنا إلى أن المازنى قد أخذ كثيرًا عن شلى أخذًا هو إلى الترجمة أقرب ، بل إنه يمكن اعتباره ترجمةً بتصرف لأنه أكثر من مجرد استيحاء . ولما كانت قصيدة شلى

« فلسفة الحب » قد ترجمت عشر ترجمات مباشرة معترف بها ، فإننا نقف عند ترجمة المازنى المتصرف فيها لنرى فجر الاهتمام بتلك القصيدة القصيرة (١٦ بيتاً) ، العالية النبرة الغنائية ، مما يجعلها قريبة إلى الشاعر العربى . وخاصة أن موضوعها بسيط سهل وهو موضوع حبيب للشاعر العربى : موضوع الغزل فى الحبيبة الهاجرة ومطالبتها بتبادل العواطف مع المحب . يقول المازنى فى قصيدته « زهرة الصخر » من البيت (٨ – ١٣)[1] (وهو لايعترف بالأخذ) .

يامجرى النهر إلى البحر ومسقط الطل على الزهر
وجامعا بين الثرى والحيا عند التياح الأرض للقطر
وناظماً فى خيط هذا الدجى عقود هذه الأنجم الزهر
وواهب الموجة صدر أختها والأغصن الميس لـلـطير
أطفىء بماء القرب جمر الهوى وزوج الحسن من الشعر
لأغرق الساعات فى قبلة من خده الواضح والثغر

ويقول شلى[2] :

The fountains mingle with the river
And the rivers with the ocean,
The winds of heaven mix forever
With a sweet emotion;
Nothing in the world is single,
All things by a law divine
In one another's being mingle-
Why not I with thine?
See the mountains kiss high heaven
And the waves clasp one another
No sister flower would be forgiven
If it disdained its brother.
And the sunlight clasps the earth
And the moon beams kiss the sea
What are all these kissings worth
If thou kiss not me?

---

(١) الديوان ص ١٨٨ .

(٢) Palgrave "The Golden Treaseray" 1969 p 185/186 Immortality Ode.

وبالمقارنة بين القصيدة وما أخذ المازنى عنها من أبيات نرى أن شلى مزج بساطة الموضوع بموضوعه الأسمى وهو وحدة الكون وتوحد الكائنات فقرر اتحاد عناصر الطبيعة بل تعاطفها وتآلفها وحب أجزائها بعضها بعضًا (الجبال تقبل عنان السماء وأمواج البحر تتعانق ، والزهور تتآخى ، وشعاع الشمس يحتضن الأرض ، ولألاء القمر يقبل البحر ، لا شىء فى الحياة يوجد مفرداً أو وحيداً ... ألخ) ونجد هذا عند المازنى يتخذ فى الأبيات الستة التى أوردناها دون ما قبلها أو ما بعدها ، شكل دعاء للقادر الذى جعل هذه الطبيعة على هذا النحو . فالسحب تجتمع بالأرض مطراً وعند شلى شعاع الشمس يحتضن الأرض ، والنجوم لا تذكر عند شلى ولكنها عند المازنى تجلى قدرة الخلاق بانتظامها فى السماء . عند شلى عيون ماء وأنهار تجرى إلى المحيط ورياح وجبال وأزهار وشعاع شمس ولألاء قمر ، وعند المازنى نهر وطل وزهر ونجوم وأمواج وأغصان وطيور . عناصر لو حللناها لوجدنا أنها أتت لتثبيت قدرة الخالق ليس غير بينما هى عند شلى (وهذا ما حكم اختيارها وتحكم فى اختلافها) برهان على الحب وتوحد الكل فى واحد .

ونستطيع أن نمضى على هذا النحو طويلا متتبعين الكثير من القصائد ، أو بضعة أبيات فى قصائد الشعراء المجددين الثلاثة وجيلهم ، ولكنا نكتفى بوقفة أمام الشعراء الذين سبقوا المترجمين لقصائد بعينها من شعر شلى . هؤلاء الذين اعترفوا بل أشادوا بنقلهم عن شلى وتأثرهم به . وعبد الرحمن شكرى – وله ثقله الأكبر فى مدرسة التجديد – يأتى على رأس هذه المجموعة ، ويمثل بالنسبة إلينا أقربهم وأولاهم ، بحكم دراسته ، بأن يعرف شلى معرفة جيدة . ومع ذلك فما يزال ضباب الفجر ، فجر بداية التجديد ، يحجب الكثير مما كان يمكن أن يسهم به هذا الشاعر الكبير . إن أثر شلى النقدى أو فيما يتعلق بنظرية الشعر فى مدرسة التجديد كلها أثر واضح كما أسلفنا فى حديثنا عن الرومانسية ، ولكن أثر شلى الشعرى له صعوباته الخاصة به . فبين إنكار التأثر أو تجاهله وبين الاعتراف به فى جمل عامة ، وافتقاد أى تحديد (حتى عند الاعتراف) للأبيات المأخوذ عنها عند شلى ، أو حتى عنوان القصيدة ، يقف الباحث حائراً كيف يقارن وكيف يستكشف خصائص الشعر الآخذ من حيث ما استطاع أخذه وما لم يستطع ، وما استطاع تطويره أو أقلمته فى الشعر العربى وما لم يستطع ، مما يثرى الدراسات المقارنة من حيث النتائج وتنوع أساليب البحث .

لقد تأثر عبد الرحمن شكرى بشلى فى نقده وخاصة فيما يتعلق بطبيعة الشعر ودور الخيال

ومفهوم الوجدان ومهمة الشاعر وأثره فى المجتمع ، ولكنه تأثر أيضاً بشكل واضح بشعر شلى . ولعله الوحيد الذى استطاع أن يقرأ كثيراً لشلى ولغيره خارج مجموعة الذخيرة الذهبية . فبتتبع القصائد التى يذكرها لشلى وبيرون نجد طائفة منها من الشعر القصصى أى من مطولات شلى مثل « ألاستور » و « أبيسيشيديون » و « تشنسى » وغيرها مما لا نكاد نجده ، إلا على ندرة ، عند غيره . بل إن آدونيس وهى مطولة ، تعد قصيدة غنائية آخر الأمر ، وإن لم تجمع فى « الذخيرة الذهبية » لطولها يعدها شكرى أصلا لقصيدة المازنى كما رأينا .

ولقد كانت إشارة شكرى لأخذ المازنى عن شلى فى قصيدته « الشاعر المحتضر » فجر الإشارات الصريحة للأخذ عن شلى ، ولم يكتف شكرى بتتبع المازنى فى هذا الصدد كاشفاً عن أخذه عن طائفة من الشعراء والكتاب ولكنه أخذ نفسه هو أيضا ربما فى شيء من السياسة النقدية بأن يقرر تجوّزًا وبتعميم أنه أخذ من هذا الشاعر أو ذاك . ويهمنا من هذه الإشارات مايتعلق بذكر شلى . وشكرى ينظر إلى الأخذ بمنظار سليم . هو شيء أقرب إلى الاستيحاء ونقل الفكرة أو بعض تفريعاتها ؛ وليس فى هذا أى شيء يقرب من الترجمة . بل إن شكرى ينفى التأثر الدقيق ويعبر بأنه تأثر بقصيدة كذا من ناحية كذا ، ثم يذكر موضوعا عاماً كالطموح إلى المثل الأعلى ... وهو يصور هذا التأثر بقوله « ولا أستطيع إحصاء كل أثر لهم (يقصد شلى وبيرون) لأن أكثر تأثرى بهم من غير قصد » . ذلك أنه كان فى خضم الهجوم على هذا الشعر الجديد . ومن أهم ما وصم هذا الشعر هو أنه مسروق من الشعر الغربى الفرنسى أو الإنجليزى . وهو فى مقدمة ديوانه الخامس يحث على سعة الاطلاع ، بل على الشراهة فيه ويرى أن التأثر بهذا المعنى ليس معيباً إلا عند الجاهلين والحاسدين .

يقول شكرى كما أسلفنا وهو يؤرخ لنشأته الأدبية فى مجلة المقتطف[1] :

« والمصدران الرابع والخامس من مصادر ثقافتى الجديدة كانا فى دراسة آداب اللغات الأوربية الحديثة الإنجليزية أو المنقولة إلى الإنجليزية وقد بقى معى أثر بيرون وشلى » ثم يضيف أن هذا الأثر ظل معه حتى بعد عرفانه بنقائص شعرهما . ولا يذكر لنا هذه النقائص .

وعبد الرحمن شكرى لا يعترف بهذا التأثر فحسب بل يحاول أن يحدد نوعه . يقول :

---

(١) مقال « فصول من نشأتى الأدبية » المقتطف يوليو سنة ١٩٣٩ ص ١٧٤

« وكنت أحب شلى وكان يعجبنى طموحه إلى المثل العليا وحبه للحرية وكرهه النفاق . وكانت تعجبنى بعض تشبيهاته السائغة فى كل لغة ونسيبه الرقيق الذى لم يثقله الخيال المتكاثف كما يفعل أحياناً»[1] . ثم يحدد شكرى هذا التأثر فى قصائد بعينها فيقر :

« إن قصيدته « الباحث الأزلى »[2] هى من أثر جيتى من ناحية الطموح إلى المعرفة ومن أثر شلى من ناحية الطموح إلى المثل العليا ولاسيا فى قصيدته « آلاستور » (Alastor) ، مع أن قصيدة شكرى تحكى أن شيخاً هجر أهله ووطنه وهام على وجهه فى أنحاء العالم يبحث عن الحق ؛ وبالرغم من أنه لا يجده فإنه لا يفقد الأمل يقول شكرى :

طالما خاب ناشد الحق لكن رجائى كما عهدت رجائى
قد يجىء الصباح منه بوجه طالما كان مضمراً فى الخفاء

بينما قصيدة شلى ترمز إلى السعادة التى يجدها المفكر المثالى فى تأملاته للأفكار السامية ورؤى الجمال ولكنه يحاول أن يجد لها ما يماثلها فى الواقع فيصاب بخيبة أمل ويصدمه اليأس ويموت . ومع ذلك الاختلاف الجوهرى فى الموقف من الفكرة فإن شكرى يقرر التأثر بالروح العام فى القصيدة من حيث الطموح إلى المثل الأعلى . وهو يذكر قصائد أخرى مثل « لسان الغيب » و « المنتقم » و « روح العزلة »[3] .

وأثر شلى فى شعر شكرى يحتاج إلى دراسة خاصة أيضا فهناك عدا هذه القصائد قصائد أخرى تكشف المقارنة فيها عن أثر واضح مثل قصيدة « توأم النفس » وقصيدة « الشاعر وصورة الكمال » التى تصور رحلة الشاعر إلى الحبيبة فى الآخرة وتضغط على فكرة القرين ، أو نصف الروح الآخر الذى تسعى روح الشاعر إليه لتتكامل معه ، أى لتجد نفسها وتحس حقيقتها وما فى ذلك من اختلاط صورة الحبيبة فى تراثنا الشعرى الغزلى والعذرى خاصة ، مع صورة توأم الروح عند شلى فى مطولته « أبيسيشديون » و « آلاستور » أيضا . فالرحلة إلى الآخرة عند شلى تتم بحراً وعند شكرى تكون عبر الصحارى والقفار التى يزخر بصورها وتشبيهاتها شعرنا القديم . كذلك اختلاط الأثر

(١) فصول من نشأتى الأدبية المقتطف يونيو سنة ١٩٣٩ ص ٢٣ .
(٢) ديوان شكرى ص ٢٩٢ .
(٣) ديوان شكرى ص ١٢٨ .

بالتراث فى التشوق إلى حور الجنة . بل إننا نجد هذا كله على نحو آخر متأثراً بدانتى وحبيبته « بياتريس » فى « الكوميديا الإلهية » عند شاعر كالهمشرى فى قصيدته « جنة الفاتنة » . إن تخليص التأثر لا يمكن أن يكون عملية محددة واضحة بل إن حيوية دراستها هى فى هذا الغموض والاختلاط .

ولندرك الخطوة الثانية من خطوات تطور التأثر بشعر شلى التى ستقودنا إلى الترجمة المباشرة فإننا نقف عند قصيدة من أكثر قصائد شلى دلالة على شاعريته وعلى مذهبه فى الشعر وهى من خير قصائده كما أجمع الدارسون . قرر شكرى أنه استوحاها مباشرة وأعطى قصيدته نفس العنوان « إلى الريح »[1] وقصيدة شلى هى Ode to the west wind أغنية للريح الغربية ، ولما كان هذا استيحاء مباشراً غير منكور ، ولما كانت هذه القصيدة نفسها قد حظيت بست ترجمات عربية كلها جيدة بعد شكرى بأربعة عشر عاماً أى سنة ١٩٣٠ ؛ بل لقد ترجمها شاعر هو قطب من أقطاب المدرسة الرومانسية فى مصر وهو إبراهيم ناجى ، وكانت ترجمته لها سباقة وجيدة كما يعترف بذلك النقاد ، فإننا نحاول أن نتبين بشىء من الدقة نوع هذا الاستيحاء ومداه نموذجا للأخذ المباشر السابق على الترجمة المباشرة .

وبقراءة الأصل الإنجليزى والقصيدة العربية المستوحاة نجد أن الشاعر العربى فى قصيدته التى تتألف من أربعة وعشرين بيتاً ، وهى من أطول قصائده ، لأنه معروف بالمقطوعات القصيرة ، يدور حول هذه المعانى :

١ – الريح هيجت قلبه وأفشت أشجانه وأسراره .

٢ – الريح لها زئير يفزعه .

٣ – الريح لها أنين فهل هى تبكى الغربة أو فقد الصحب والجار أم هى ثكلى ؟

٤ – للريح نفع لأنها تمطر السحب .

٥ – وفى الريح جنون يفزع الشاعر .

٦ – يتمنى أن تلفح نفسه الريح لتطهيرها فتنثر الخير . ولكن هيهات ، فالقدر محتوم .

٧ – يا ليت للريح جناحاً يحمله إلى الشجر ليغرد على فرعها وتحمل الريح أغانيه

---

(١) ديوان شكرى ص ٤٠١ .

٨ – هل هى طير لا يكف عن الطيران !

٩ – يدعوها « صنو النفس » ويشكو إليها هموم العيش .

١٠ – يشكو إليها خيانة الأحباب والأنصار .

١١ – الريح لا تعطف ولا تكره ولا تسأل عن حكمة الله ولا تنوح من صولة القدر ولا يهمها شىء .

١٢ – فليته مثلها لا يعبأ بأحد .

أما قصيدة شلى[1] فإنها خطاب صاخب للريح الغربية . ريح مدمرة وفى الوقت نفسه هى ريح حافظة للحياة تصونها وتضمن استمرارها .

الريح عند شلى هائجة متوحشة شرسة فى آخر الخريف تدفع أوراق الخريف بألوانها الباهتة الصفراء والسوداء . « والأحمر المضنى » المريض فى وجوه الحشود المريضة المصابة .

ويستمر شلى فى وصف رحلة هذه الريح الهوجاء المتوحشة التى تحمل أوراق الخريف إلى مراقدها أو مقابرها حتى تأتى ريح الربيع فتوقظها من رقدتها وتطلق نفيرها على الأرض تملأ الدنيا بألوان الحياة وعطر الحيوية معطرة التل والوادى . يناديها أيتها الريح الحافظة والمدمرة فى وقت واحد ، هائمة دائماً لا تقرين أبداً . ويستمر شلى منغمساً كليًّا فى ظواهر الطبيعة من حوله . فالريح تدفع السحب وتسرع بالعاصفة وهى تنشر جدائل شعرها فى الفضاء على أنغام أغنية أو مرثية حزينة فى تأبين العام فى ختامه (فى أيامه الأخيرة) .

والريح الغربية توقظ البحر المتوسط فى الربيع من سباته وأحلامه فتهتز فى أحلام الشاعر القصور القديمة والقلاع العتيقة من الرعب من الأمواج التى تحركها بعنف . والبحر والغابات تعرف جيداً صوت الريح فترتعد هى أيضاً خوفاً . يقول :

ليتنى كنت ميتاً لتحمليني ، أو كنت سحابة أو موجة ترتعش من قدرتك وسطوتك وتشاركك عنفوان قوتك وكونك لا سلطان لأحد عليك ولا حدود تحد من حركتك . أو ليتنى فى طفولتى أهيم معك عبر السموات ، احمليني موجة ، ورقة شجر ميتة ، سحابة ، احمليني فإنى أسقط فوق

---

(١) وقفنا عند القصيدة فى القسم الأول الباب الثانى « الشاعر ونظرية الشعر » من حيث دلالتها على شاعرية شلى وما تقدمه من خصائص ينفرد بها .

أشواك الحياة إنى أنزف دماً . إن ثقل الزمن وضغط الساعات قد كبلنى وأخضعنى مع أنى مثلك عصى على الاستئناس ، إنى سريع النبض (مملوء حياة) ومملوء كبرياء . اجعلينى قيثارتك مثل الغابة . وماذا لو تساقط ورقى ؟ ألا يتساقط ورق شجر الغابة أيضاً ؟ إن أنفاسك وموسيقاك ستأخذ منى ومن الغابة عمقاً لصوتك الخريفى المليء وإن يكن حزيناً . أيتها الريح العاتية المندفعة اجعلينى أنت لأكون أنا أنت ، وسوقى أفكارى الميتة عبر العالم مثل هذه الأوراق الميتة الذابلة لتسرعى بها إلى ميلاد جديد . وبسحر هذه الأبيات (أىْ شعرى) اطلق كلماتى بين البشر كما تنطلق الجمرات والرماد من نار موقدة لا تخمد نارها . كونى شفتىَّ لأكون البوق الذى يسمع الأرض الغافلة وينقل إليها النبوءة (المبشرة) . أيتها الريح إذا جاء الشتاء فهل يمكن أن يكون الربيع بعيداً »[1] .

ومن قراءة القصيدتين مرة أخرى فى ضوء هذه المعانى الملخصة نجد الفرق واضحاً بين موقف كل من الشاعرين إزاء الريح الغربية أو إزاء الطبيعة بوجه عام . فالريح الغربية فى إنجلترا غيرها قطعاً فى مصر ولا نجد لغربية هذه الريح أية دلالة عندنا . ولذلك نجد شكرى يعنون قصيدته « إلى الريح » دون تخصيص ، ونبحث عبثا عما ذكر شكرى فى شأن الطموح إلى المثل الأعلى فى النص الإنجليزى أو فى النص العربى .

أما المعانى فإن الشبه بينهما قليل . ذلك أن نقطة الارتكاز أو « الفكرة المفتاح » للقصيدة هى فكرة أن الريح عند شلى تحمل الموت لتبشر بالحياة ! إنها ريح الخريف التى تسبق ريح الربيع باعث الحياة فى الأرض ، إنها ريح مدمرة ولكنها حافظة للحياة . بينما عند شكرى لا نجد أكثر من شكوى للريح تذكرنا بأبى فراس الحمدانى فى سجنه وهو يناجى الحمامة ويشكو إليها .

أقول وقد ناحت بقربى حمامة أيا جارتا لو تشعرين بحالى

فريح شكرى تأخذ أحياناً من شلى صفة القوة الجبارة المدمرة العاتية وهى فى الوقت نفسه تمزج مزجاً غير فنى بين الزئير والأنين .

يا ريح أى زئير فيك يفزعى كما يروع زئير الفاتك الضارى
يا ريح أى أنينٍ حرّ سامعه فهل بُليتِ بفقد الصحب والجار

---

(١) التلخيص والترجمة للباحثة .

حتى عندما يتمنى كل منهما أن يكون هذه الريح فإن شكرى يراها تطهر الكون من شر وأشرار وتنثر الخير ، بينما شلى يطلب من الريح أن تكون هى هو لتدفع أفكاره الميتة مثل أوراق الخريف الميتة لتحيى الكون وتعجل بميلاد كون جديد . شكرى يقول لها « صنو النفس » وشلى يقول (be thou me) (أى كونى أنت إياى) . نظرة شلى للطبيعة هى نظرة إلى الحياة وظواهرها وأعراضها وأطوارها وما الموت إلا طور من أطوار الحياة ذاتها . بينما شكرى يقف« أمام » الطبيعة لا «فيها » ويرى ما تخالفه فيه وما تتفق فيه معه ويطلب منها أن تكون بلسما لجراحه ، بل إنه يتمنى أن يكون مثلها لا يعبأ بالقدر بينما شلى يراها هى القدر نفسه .

لا شك أن الشاعرين يشكوان الألم . شكرى يبث ألمه فى أسلوب مباشر ويضغط على آلامه من الناس . فالريح تهيج أشجانه وهو قد بلى بفقد الجار والصحب وهو غريب حزين وضحية القدر ... إلخ . بينما شلى يطلب من الريح أن ترفعه موجة أو ورقة شجر أو سحابة فوق الأرض لأنه سقط على أشواك الحياة فهو ينزف . وليست عنده شكوى من الآخرين فهو لا يرى الناس ولا يعبأ بهم وإنما شكواه التى لا يذكرها إلا عرضاً (مرة واحدة) أنه لا يملك أن يرتفع عن الأرض بهبة الريح حتى لا يصدم بالأشواك على سطح الأرض .

وتمتلئ قصيدة شلى بالألوان والصور وأنغام الموسيقى والمقابلات والتشبيهات ، وتأتى لمحات من قديم الحياة إلى الأرض ولمحات من أغوار البحر وكبد السماء ليرسم لنا « بانوراما » متعددة المفردات لا تتقيد بزمان ولا مكان ولكنها كلها مندمجة متداخلة لأنها مظاهر لدوران الحياة على الأرض وفى السماء والبحار . إن الصورة بالحركة المتحلقة حول الحركة الرئيسية وهى اندفاع الريح مثل النغم الأساسى فى مقطوعة موسيقية يتكرر بين الحين والحين وتأتى الألحان الجانبية آلية لتثريه وتعمقه وتدفع به ، إنها ريح الخريف التى تبشر بالموت وبالحياة معاً فالربيع بعد الشتاء . إنه لا يجىء أملا بعد يأس فحسب ولكن يأتى دليلا قاطعاً على أن الحياة مستمرة وأن الموت هو طور من أطوارها وليس نهايتها .

والشاعر شلى لا يقف من هذه القوة العاتية وقفة المتأمل تتوارد عليه الأفكار من وحيها وهو منفصل عنها ، وإنما يقف وقفة من هو عنصر من عناصرها يقول لها إن ثقل الزمن والساعات قد أخضع « صنوك » وكبّل من « هو مثلك » واعتدى على حريته مع أنه مثلك وحشى مندفع مملوء كبرياء حر . إن أزمة شلى أزمة حرية ، أزمة فكاك من السلاسل ، وأزمة شكرى أزمة أوضاع

مجتمع بعينه خاطئة حرمته ما يصبو إليه وابتلته بالشر وإخوان الشر، إنها أزمة تكاد تكون شخصية . ولا ننسى أن رمز الريح يتضح عند شلى ، هذا الرمز الذى حمله الشعراء والمأثورات الشعبية الكثير من الدلالة على الاتصال بين الأرض والسماء ، أو الدلالة على روح الخالق فى بثه للحياة عن طريق نفس هو ريح الأرض ، ولا نرى شيئاً من هذا الرمز عند شكرى « فريح الصبا » الموروثة فى الشعر تحف بذهن شكرى وتقيد انطلاق الخيال وراء ريح عاتية جبارة . إن عناصر الطبيعة كلها عند شلى مجموعة بجامع مشترك هو الريح الغربية . إننا لا نقف بسماء أو قمر أو شجر أو محيط وإنما نقف بروح هذه الكائنات التى تحييها الريح وتحركها فى ثورة عارمة تميت لتحيى .

وتبدأ قصيدة شلى بالخريف وتنتهى بدلالة الخريف على الربيع والمقاطع الثلاثة الأولى تتلاعب فيها عناصر الموت والحياة متجانسة مع النور والظل . ففى الأول نجد الظلمة على الأرض التى تنتهى بنور ، وفى الثانى ظلمة فى السماء تخترقها الشهب ، وفى الثالث عكس الأول يبدأ بصورة ناعمة للبحر هو البحر المتوسط يعقبها ظلام المحيط . والثلاثة معاً مقدمة موضوعية للمقطعين الأخيرين الذاتيين حيث يتوحد الشاعر مع الريح . وتعلو نبرة الدعاء فى المقطع الأخير أن تجعله الريح رسولها الذى سيطهر العالم من الأوراق الذابلة فى الخريف أى من الأفكار البالية والظلم والبطش والاستبداد ، بأن تحملها بعيداً ومعها بل فيها بدور الربيع الذى يبشر به شلى دائماً . ربيع الحياة حيث الحرية والانطلاق والحب والتوافق بين عناصر الطبيعة وكل مخلوقات الله . لذلك نجد الشبه بين شكرى وشلى لا يكون إلا فيما ورد فى المقطعين الأخيرين وخاصة فى دعاء الريح أو مناجاتها .

ونلاحظ أيضاً فرقاً شاسعاً فى الأسلوب فبالرغم من تكرار النداء للريح عند كل من الشاعرين فإن نداء شكرى قريب مسموع « يا ريح » بينما ريح شلى تحتاج إلى مناداة بصوت عال بل إلى صرخة فهو يكثر من استعمال Oh . ولما كان شلى مندمجا فى الصورة بأصواتها الصاخبة وألوانها المتعددة بين الذبول والازدهار فى حركة حرة تصل حريتها إلى العتو والشراسة فى الاندفاع فهو يستطيع أن ينقلنا معه ، إلى قلب صورة ثم ينقلنا فجأة إلى أخرى والرباط بينها كلها أنها مظاهر الحرية العاتية وبشير الحياة بعد موت الخريف . أما شكرى فالطبيعة ليست هو وإنما هى صنو نفسه فهو يقف منها على مسافة ، ويشكو إليها ويتصور أنها لا تعانى مثله ولكنها – وإن كانت بعض مظاهرها قد تفسر على أنها حزن أو أسى – فوق القدر . لذلك نجده يخاطب فعلا شخصاً آخر غيره ، ويوجه إليها جملا منفصلة أو مفككة الصلة . الجملة تلو الأخرى فى أسلوب خطابى

أو تقريرى ولعل بصمة البيت العربى ذى القافية الموحدة قد ساهمت فى خروج كل بيت جملة مستقلة ، بينما نجد جمل شلى تفترش المقطع كله وتقف حيث يتوقف المعنى لا حيث تجب القافية .

كذلك نرى شكرى مكبلا بشكل القصيدة العربية الموروث حيث تجب القافية ، فهو لا يستطيع أن يجعل من القصيدة بناء هندسيا مختلف الوحدات يجمعها فى تصميم هندسى شامل بحيث يتخذ كل جزء ، مع بروز تفرده وشخصيته ، مكانه اللائق من هذا الكل المصمم فيأخذ من غيره ، ما سبقه وما يلحق به خاصة ، أعماقا جديدة ويعطى لغيره أعماقا أخرى هى أيضاً جديدة . وبذلك تتحقق وحدة القصيدة لا من حيث وحدة الموضوع وإنما من حيث توحد البناء وتماسك التصميم فتصبح وحدة عضوية تتوحد فيها الخلايا فى كيان عضوى موحد .

ولقد حاولت المدرسة الجديدة أن تنقر على باب جناية البيت الفرد على القصيدة العربية عندما عابت تفكك الصلة بين الأبيات فى القصيدة وضربت أمثلة ، من أن أى بيت فى قصيدة لشوقى أو حافظ (وكانا أساس الهجوم لشهرتهما) يمكن أن ينتقل إلى أى مكان فى القصيدة فلا يختلف أمرها فى شىء .

إن القصيدتين تغريان بوقفة أطول وما يتفرع من هذه المقارنة من موضوعات لا شك يثرى دراستنا ولكنا نحرص بدورنا على تحقيق الانسجام بين أجزاء هذا البحث .

ومن هذه المقارنة بين القصيدتين نستطيع أن نقرر أن الاحتكاكات الأولى لمدرسة الديوان بالشعراء الرومانسيين الإنجليز بدأت على استحياء أو من بعيد . ولا ننسى أن احتكاكهم بنقد هذه المدرسة الإنجليزية كان احتكاكاً أشد قرباً وأكثر أخذاً وربما أدق نوعاً ما . ولا ننسى أن مدرسة الديوان بعامة كانت أقدر على النقد منها على الشعر ، ولعل هذه الظاهرة تأتى من طبيعة الفترة التى ظهر شعراؤها فيها بمصر .

ولا يمكن أن ننهى الحديث عن أخذ شعراء مدرسة الديوان دون أن نشير إلى شعر العقاد . ولكن العقاد كان يدمغ قصائده بطابعه الدامغ مما يصعب معه أن نحدد شيئاً فى عملية الأخذ .

كذلك لابد من أن نشير إلى أننا فى قصيدة « إلى الريح الغربية » نجد من يقلدها تقليداً قريبا جداً من الترجمة مثلما قلد المازنى « فلسفة الحب » دون أن يقرر أنه يترجم . فهذا إبراهيم زكى ينشر قصيدة بعنوان « إلى الريح » فى مجلة السفور (٤ مارس سنة ١٩٢١ ص ٧) . يقول فيها :

يا ريح لو أن الذى بى مثلما   بك من شديد البأس والسلطان

أوكنت مثلك فى فضاء شارد لا شىء يثنى همتى وعنانى
أوكان صوتى مثل صوتك داويا فوق الجبال الشُمّ والقيعان
لسمعتُ صيحاتى يرددها الورى وجنتْ علىّ أباعد ودوانى
وبلغت آمالى وجاوزت المدى فى غايتى ورددت غول زمانى

ولا يخفى مافى هذه القصيدة العربية من آثار رائعة شلى الأخرى « إلى قبرّة » .

ولما كانت الفترّة الأهم فى بحثنا تأتى بعد هذه المدرسة بعقد أو عقدين ، ولما كنا حريصين أن نقف بالصلات المباشرة لشعراء الرومانسية المصرية وعلى رأسهم على محمود طه ، فإننا نكتفى بهذه النظرة على باكورة الأخذ والاستيحاء ، لنمضى إلى الترجمات المباشرة والصريحة على مدى السنوات التى ازدهرت فيها هذه الترجمة . وسنقارن بين الترجمة والأصل محاولين تتبع ظواهر الأقلمة وجهود الدقة فى عملية التفاعل بين الشعر الأجنبى وطبيعة شعرنا الراسخة الدامغة .

القسم الثالث

شلى والترجمة

الباب الأول : شعر شلى المترجم

الباب الثانى : أثر شلى فى الرومانسيين

مطبقاً على علي محمود طه



الباب الأول

شعر شلى المترجم

(١) المترجمون فى المجلات والكتب :

سبق أن أشرنا فى الفصل الخاص بتتبع بدء الاتصال بشلى عند شعرائنا ، كيف أن الشاعر أحمد زكى أبو شادى ترجم وهو ما يزال طالباً بالمدارس الثانوية قصيدة « إلى قبّرة » لشلى من مجموعة بالجريف الذخيرة الذهبية التى كانت مقررة عليه ، وقلنا إنه خلط بينها وبين كروان كيس (Nightingale) وعصفور وردزورث Cuckoo ومزج هذا كله بما كان يعرف من شعر عربى فى الموضوع . وهذه الترجمة فى حدّ ذاتها لا قيمة لها إلا أنها كانت فى هذا العصر المبكر بالنسبة لدخول شعر شلى فى محيط شعرنا سنة ١٩١٠ . ولعل من قيمتها التاريخية أيضاً أنها تؤكد لنا أن هذه القصيدة من شعر شلى كانت فعلا محل حفاوة خاصة من شعرائنا لأسباب كثيرة سنفصلها عندما ندرس ترجماتها تفصيلاً . ثم كانت هذه القصيدة بعد ذلك هى التى سبقت غيرها من قصائد شلى . فقد حظيت بترجمة لا بأس بها من فيلمون خورى سنه ١٩١١ نشرت فى « الورد الصافى » فى بيروت [1] ولم تظهر ترجمات لقصائده الأخرى إلا بعد ذلك بسنين فقد بدأت الترجمة الفعلية لشعر شلى سنة ١٩١٩ فى مجلة السفور .

وإذا تتبعنا المترجم من شعر شلى فسنجد أن ماترجمه أدباؤنا من شعره الأشهر ، وهو المطولات

(١) الورد الصافى المجلد الثالث رقم ٣ ص٤٣ ، ٤٤ .

(مسرحيات أو ملاحم) ، جاء متأخراً كثيراً أى بعد عام ١٩٣٦ عندما أصدر نظمى خليل كتابه «قصة الملك الحائر» فى هذا العام وضمنها مجرد مقتطفات من «آدونيس» و «آلاستور» و «دى تشنسى» و «ثورة الإسلام» فى مجال كتابته عن شلى وشعره . ثم جاءت ترجمة أهم قصائد شلى على الإطلاق وهى مطولته «بروميثيوس» التى ترجمها لويس عوض سنة ١٩٤٧ ونشر معها المطولة الأخرى «آدونيس» فى كتاب ، فلم تكن المجلات تحتمل هذه القصائد الطويلة . وكانت ترجمته ترجمة ممتازة من كل ناحية ، دقة وطلاوة وبراعة أسلوب ، ولا غرو فقد تخصص تخصصاً علمياً جامعياً فى موضوع «بروميثيوس» .

أما قصائد شلى التى نشرت فى المجلات أساساً فقد كان أكثرها من القصائد القصار ، وخاصة ما كان فى مجموعة «الذخيرة الذهبية» . إن له فى هذه المجموعة اثنتين وعشرين قصيدة ، ترجم أدباؤنا وشعراؤنا منها خمس عشرة قصيدة ثم زادوا من خارج هذه المجموعة عشرة قصائد أخرى غير القصائد المطولات الأربع التى اقتطف منها نظمى خليل ماأراد فى كتابه .

وهذه الترجمات تستوقفنا من حيث العوامل المساعدة التى كانت تدعو إلى ظهورها . فقد أشرنا كيف أن المجلات بدأت تدخل هذا الشعر المترجم فى صفحاتها . وكيف تحمس له الشعراء المجددون الرومانسيون باعتباره وسيلة مثلى للخروج من دائرة شعر الجيل السابق ، شعر مدرسة الإحياء : شوقى وحافظ ومطران ... وغيرهم . إن هذا الشعر المترجم كان له فضل كبير فى تغيير النظرة إلى الشعر ، لا من حيث طبيعته ووظيفته فى حياة الإنسان فحسب ، ولكن بالنسبة إلى شكل الشعر أيضاً . فقد كان له فضل من هذه الناحية لايقل خطراً . فقد غيرّ فى قالب الشعر وشكله ومهد إلى الشعر الحر أو الشعر الحديث بأن بشر بالإستغناء من القافية وعن الالتزام بالتفعيلة كما قنن له عروض الشعر القديم . لذلك كان الحماس شديداً لانتخاب قصائد ممتازة لكى تكون مادة فعلية مُقْنعة للتأمل فى وجوب تغيير نظرة الشعراء العرب إلى الشعر . وليس مصادفة أبداً أن يترجم أشهر قصيدتين لشلى أقطاب شعراء المدرسة الرومانسية . فقد ترجم إبراهيم ناجى «أغنية إلى الريح الغربية» نثراً ولم يترجم غيرها . كما ترجم على محمود طه قصيدة «إلى قبرة» شعراً ولم يترجم غيرها . وكذلك ترجمها الشاعر مختار الوكيل شعراً ولم يترجم غيرها . واستوحى شكرى ، من الشعراء المجددين ، «أغنية إلى الريح الغربية» . وأخذ المازنى كما أسلفنا من قصيدة «فلسفة الحب» ومرثية «آدونيس» وغيرها . كذلك نجد غير هؤلاء من الشعراء من ترجم أفضل قصائد

شلى مثل أحمد زكى أبو شادى الذى ترجم مرتين قصيدة « إلى قبرة » وترجم « فلسفة الحب » وقصيدة « الزمن » أيضاً . أما الشاعر المعروف محمد الهمشرى فقد كان له اختياره الخاص فترجم قصيدة « الطائر الحزين » (المترمل) وقصيدة « إلى القمر » وقصيدة « جوّابو العالم » . وهناك طائفة كبيرة من الأدباء والشعراء ترجموا قصائد كثيرة لشلى ؛ ولكن الذى كان يحكم كثرة الترجمة أو قلتها – حسبما يبدو لنا – كان ظهور المجلات الأدبية ثم اختفاؤها . فنحن نجد من المترجمين من لا ينشر ترجمته إلا فى مجلة معينة . ففائق رياض يترجم ثلاث قصائد هى « فلسفة الحب » و « الحرية » و « جوّابو العالم » وينشرها كلها فى مجلة السفور . كما يترجم مرتضى شرارة خمس ترجمات تنشر كلها فى مجلة الأديب وهى ترجمات « أغنية هندية » و « فلسفة الحب » و « إلى الليل » و « الكآبة » و « الموسيقى » . وكذلك يخص إبراهيم سكيك بالنشر مجلة الرسالة . فقد ترجم سبع قصائد – وهو أكثر من ترجم للمجلات – وهى « إلى قبرة » و « أغنية للريح الغربية » و « إلى الليل » و « فلسفة الحب » و « السحابة » و « آدونيس » (مقتطفات) و « التغيّر » . كذلك نجد بعض المترجمين الأقل شهرة ينشرون فى مجلة الساسية الأسبوعية وهى ثانى مجلة من حيث ما نشر فيها من قصائد شلى ، مثل محمد أحمد رجب الذى ترجم « فلسفة الحب » و « هروب الحب » ولم يترجم غيرهما ومحمد عبد الوهاب منصور الذى ترجم بدوره قصيدتين لا غير وهما « إلى القمر » و « أغنية » .

وهناك ظاهرة حريّة بالتسجيل وهى أن بعض المجلات غير المتخصصة مثل مجلة « المعلم الجديد » تنشر قصيدتين ليس إلا ، فى عددها الصادر فى شهر ديسمبر سنة ١٩٥٦ وهما قصيدتا « إلى القمر » و « موسيقى » ، ترجمها لها خير الله عصار . وتأتى مجلة لا علاقة لها بالأدب « مجلة العاملين فى النفط » فتنشر قصيدة واحدة هى « السحابة » التى سبق أن ترجمت ونشرت أكثر من مرة فأعاد ترجمتها مترجم غير مشهور هو يوسف داوود عبد القادر سنة ١٩٦٦ . وهذه الترجمات – كما سيتضح عندما نتعرض للترجمات بعامة بشىء من التفصيل – لا قيمة لها أكثر من مجرد وجودها فى هذه المجلات البعيدة عن ميدان الأدب أو من وجودها ، ولو مكررة ، فى مثل هذا التاريخ الذى يقع أواخر الاهتمام بشلى وهو سنة ١٩٦٦ « مجلة العاملين فى النفط » .

ولابد أن نسجل أيضاً بصدد الترجمات المنشورة فى المجلات أن ثلاث قصائد لشلى ترجمت لمجهول ونشرت فى مجلة المقتطف سنة ١٩٣٤ وهى قصيدة « مرثية » (A Lament) وقصيدة

« هروب الحب » (The Flight of Love or When the Lamp is Shattered) وقصيدة « الزمن » . كما نشرت مجلة السفور هذه القصيدة نفسها وكانت أيضاً بقلم مجهول قبل ذلك سنة ١٩٢١ .

وإذا أردنا أن نؤرخ فى خطوط عريضة لذيوع ترجمات شلى فلابد أن نذكر أنه كان دائماً أبداً يحكم هذا الذيوع وجود المجلات الأدبية المتخصصة ، ولذلك نجد أكثر ما نشر من ترجمات شلى هو ما جاء فى هذه المجلات . فقد نشرت مجلة السفور منذ سنة ١٩١٩ إلى سنة ١٩٢٠ خمس قصائد وكررت نشر ترجمة قصيدة « إلى قبرة » . ونلاحظ أن هذه القصيدة التى ترجمت ثمانى ترجمات كان يعاد نشرها لنفس المترجم وبنفس الترجمة مرات كما فعل على محمود طه فى ترجمته . وكذلك يتكرر نشر ترجمة هذه القصيدة فى مجلة الرسالة بين طورها الأول وطورها الثانى . ومجلة الرسالة هى أكثر المجلات من حيث عدد ما نشرت من قصائد . فقد نشرت فى طوريها إحدى عشرة قصيدة ثم كررت نشر « إلى قبرة » وقصيدة « فلسفة الحب » . وفى عهديها كان يكثر عدد القصائد المترجمة بطبيعة الحال .

وكانت مجلة السياسة الأسبوعية بعد مجلة السفور تتزعم حركة نشر الأدب بعامة والشعر المترجم بصفة خاصة . ولما كان رئيس تحريرها كما رأينا قد اهتم بشلى ولخص فى خمسة أعداد منها كتاباً فى سيرته هو « آريل لاندريه موروا » . فقد نشرت المجلة (عدد أسبوعى من الجريدة اليومية السياسة لسان حال الأحرار الدستوريين) من سنة ١٩٢٦ إلى سنة ١٩٣٠ ست قصائد مترجمة لشلى ، ثم كررت نشر ترجمة قصيدة « فلسفة الحب » .

وتأتى مجلة الأديب بين مجلىّ الرسالة (أعلى عدد) ومجلة السياسة الأسبوعية من حيث عدد ما نشرت من قصائد . فقد نشرت منذ سنة ١٩٤٤ إلى سنة ١٩٤٩ ثمانى قصائد وكررت نشر ترجمة قصيدة منها فى عددين متتاليين فى نوفمبر وديسمبر سنة ١٩٤٩ . فقد ترجم عبد المنعم العالم قصيدة « إلى » One Word is too oft Profaned وأعاد ترجمتها عبد الملك نورى فى عدد ديسمبر من نفس العام فى نفس المجلة .

ولعل مجلة المقتطف — ولم تكن مجلة أدبية بالمعنى الدقيق فقد كانت بين الأدب وغيره فى موادها — من المجلات التى نشرت عدداً لا بأس به من الترجمات فقد نشرت بين سنة ١٩٣٠ إلى سنة ١٩٣٤ خمس قصائد مترجمة تمتاز بأنها ضمت أهم وأروع قصيدتين ترجمتا له من شعره

الغنائى وهما قصيدة « أغنية إلى الريح الغربية » وقصيدة « إلى قبرة » . وكنا نحسب لاهتمام شعراء الحركة الرومانسية الذين تحلقوا حول مجلة أبولو أنها ستكون من أكثر المجلات نشراً لقصائد شلى ولكنها اقتصرت على نشر ثلاث قصائد لاغير. ولعل ذلك لالتزامها فيها نوعاً ما بنشر الشعر لأنها مجلة شعر أساساً ، فقد نشرت هذه المجلة قصيدة « إلى قبرة » مترجمة شعراً ترجمة كاملة لمختار الوكيل كما نشرت الترجمة الكاملة « لأغنية إلى الرياح الغربية » وقد ترجمها فى شعر منثور الشاعر الرومانسى المعروف إبراهيم ناجى وكذلك نشرت ترجمة هى اقتباس فى الواقع لقصيدة « فلسفة الحب » التى قام بها قسطندى داوود ولكن المجلة أفردت بعض مقالات عن شلى أهمها مقال مختار الوكيل سنة ١٩٣٤ الذى عنونه كروانيات العقاد ورد فيه على العقاد الذى انتقد كثرة ما ترجم الشعراء من شعر حول الطيور وخاصة « القبرة » ، فرد الوكيل بأن كروانيات العقاد هى إفراخ قبرة شلى كما أشرنا إلى ذلك من قبل فى حديث عن فجر صلة الأدباء والشعراء بشلى .

أما مجلة الثقافة فقد نشرت لشلى قصيدة واحدة فى مايو سنة ١٩٥١ وهى قصيدة « هروب الحب » (Music when Soft Voices Die)[1] وقد ترجم العنوان مرة أخرى « إلى » .

، أما إذا وقفنا بالكتب وهى قليلة : كتاب « الينبوع » لأحمد زكى أبو شادى سنة ١٩٣٤ وكتاب « قصة الملك الحائر » لنظمى خليل سنة ١٩٣٦ وكتاب الرومانتيكية لعبد الوهاب المسيرى ومحمد على زيد سنة ١٩٦٤ فإننا نجد عدد الترجمات يكثر حسب طبيعة الكتاب وموضوعه التى تتحكم أيضاً فى أن تكون الترجمة كاملة أو مجرد مقتطفات .

ولابد لنا من أن نذكر أنه على رأس هذه الكتب يقف كتاب « بروميثيوس طليقاً » تأليف لويس عوض سنة ١٩٤٧ الذى يحتل مكانة خاصة فى موضوع شلى فى الأدب العربى الحديث . ذلك أن التخصص العلمى أملى على المؤلف أن يكتب مقدمة ضافية عن شلى والرومانسية الإنجليزية وأسطورة بروميثيوس . ثم ترجم القصيدة ترجمة فريدة ممتازة وكانت جزءاً من دراسته المتخصصة فى جامعات انجلترا ؛ ثم أردفها بترجمة كاملة بارعة لقصيدة « آدونيس » . وقدم لها بمقدمة تضمنت مقدمة شلى نفسه لقصيدته هذه التى رثى بها صديقه الشاعر كيتس فى ظروف

---

(١) العنوان للمترجم . وقد يختلط عنوان قصيدة مع أخرى بسبب أن المترجم اختار لها عنوانًا ولم يترجم الأصل بل ربما لم يطلع على القصيدة الأخرى عند شلى المشابهة فى العنوان .

قاسية . وتمتاز الترجمتان فوق هذا بالتعليقات المختصرة الدقيقة التى تقرب عالم شلى فيما يتعلق بالأساطير اليونانية القديمة إلى القارئ العربى الذى لا يعرف ، إن عرف ، إلا القليل جداً عن هذه الأساطير . ولم يترجم قصيدة « بروميثيوس طليقاً » غيره . وأما آدونيس فقد أورد نظمى خليل فى كتابة قصة الملك الحائر نتفاً قليلة جداً منها . كما نشر لها ترجمة مبتسرة مختصرة ومحذوف منها الكثير إبراهيم سكيك فى مجلة الرسالة سنة ١٩٥٠ أى بعد ترجمة لويس عوض .

ويأتى بعد ذلك كتاب محمود محمود فى الأدب الإنجليزى سنة ١٩٦٥ وهو كتاب عام شبه مدرسى . وقد اختار لشلى قصيدة « إلى القمر » وهى قصيدة قد حظيت نسبياً بترجمات كثيرة إذا ما قورنت بغيرها . فقد حظيت بخمس ترجمات منها هذه ومن قبلها أخرى لعبد الوهاب منصور سنة ١٩٣٠ وثالثة للهمشرى سنة ١٩٣٣ ورابعة لمؤلفى كتاب الرومانتيكية سنة ١٩٦٤ . كما نشرت كما أسلفنا مجلة المعلم الجديد ترجمة لها خامسة ... وكذلك يضمن إبراهيم المصرى فى كتابه « مختارات عالمية من الشعر الغرامى » سنة ١٩٣٨ قصيدة « فلسفة الحب » التى حظيت بخمس ترجمات قبل هذه الترجمة وأربع ترجمات أخرى بعدها مما يجعلها ثانية أكثر قصائد شلى ترجمة . وفى كتاب « الينبوع » لأحمد زكى أبو شادى سنة ١٩٣٤ ينشر ثلاث ترجمات ، اثنتان ترجمتا مراراً قبل ذلك مثل « القبرة » التى نشرت لها من قبل كتابه ثلاث ترجمات ، وقصيدة « فلسفة الحب » التى نشرت لها أربع ترجمات قبل كتابه هذا . وفى كتاب « المورد الصافى » نشرت قصيدة واحدة هى القبرة سنة ١٩١١ فكانت سابقة بتاريخها كل الترجمات الأخرى .

وأما كتاب « قصة الملك الحائر » لنظمى خليل سنة ١٩٣٦ فقد ضم قصيدتين شبه كاملتين هما « أغنية إلى الريح الغربية » وكانت قد نشرت ترجمة إبراهيم ناجى لها قبل ذلك سنة ١٩٣٣ فى مجلة أبولو ، كما نشرت من قبل المقتطف ترجمة لها بقلم مجهول سنة ١٩٣٠ ؛ وقصيدة « حلم شاعر » التى نشر كتاب الرومانتيكية فيما بعد ترجمة أخرى لها ؛ ثم يضمن نظمى خليل ، على طريقته ، مقطتفات مفرقة من قصائد لم يترجمها غيره وإن حظيت « آدونيس » بعد ذلك بترجمة لويس عوض الفائقة الإتقان . وأما القصائد الثلاث الأخرى فهى من المطولات التى لم تترجم . ولا يمكن أن نعتبر ما أورده نظمى خليل فى كتابه ترجمة بأى حال هى نتف صغيرة جدًا مختارة لبيان ما كتبه نثراً عن شلى . والقصائد هى : « آلاستور تشنسى » و « ثورة الإسلام » فوق أن الترحمة لا تلتزم الدقة .

أما كتاب « الرومانتيكية » لمؤلفيه عبد الوهاب المسيرى ومحمد على زيد سنة ١٩٦٤ فهو أكثر الكتب أو المجلات فى عدد ما نشر من ترجمات لشعر شلى . فقد ترجما أربع عشرة قصيدة ، منها خمس قصائد انفردا وحدهما بترجمتها وهى قصيدة « بين التلال الأيوجانية » وهى قصيدة طويلة نسبياً ، وقصيدة « نادراً ما تأتين » (Rarely, Rarely Comest Thou) وقصيدة « الشمس دافئة » وقصيدة « ابتهال » (Invocation to Misery) وقصيدة « أغنية حزن » (A Dirge)

أما القصائد الأخرى فهى أشهر قصائد شلى : « إلى قبرة » و « أغنية إلى الرياح الغربية » و « فلسفة الحب » ، كما يضم قصائد أقل شهرة مثل قصيدة « إلى القمر » و « السحابة » و « الطائر المترمل » و « هروب الحب »(The Flight of Love or When the Lamp is Shattered) و « حلم شاعر » و « التقلب » (Mutability) . والترجمات كلها منثورة تتوخى الدقة إلى حد بعيد وتتخير اللفظ فى كثير من الأحيان حتى لتصل فى بعض القصائد إلى أن تكون من أحسن الترجمات .

أما إذا نظرنا إلى حركة الترجمة عن شلى من حيث تاريخها فإننا يجب أن نذكر ما سبق أن قلناه من أنها كانت تتبع ظهور المجلات الأدبية وأفولها ، ومجلة السفور كانت أسبقها . وهى تغطى الفترة الأولى بعد باكورات هنا أو هناك أى منذ سنة ١٩١٩ ، حيث نشرت فى هذه السنة خمس قصائد مترجمة . ثم يتضاءل العدد إلى قصيدة واحدة فى سنتى ١٩٢٠ و ١٩٢١ ثم تخلفها مجلة « السياسة الأسبوعية » منذ سنة ١٩٢٦ فتنشر فى هذه السنة قصيدة واحدة ثم يتصاعد العدد فيصل فى سنة ١٩٢٩ برغم الفجوة الزمنية إلى ثلاث قصائد . وتبلغ المجلة ذورتها سنة ١٩٣٠ فتنشر أربع قصائد وينتهى دور المجلة فى حياتنا الأدبية . وفى سنة ١٩٣٣ ترث مجلة الرسالة ومجلة أبولو هذا الدور الذى كانت تقوم به السياسة الأسبوعية ومع أن مجلة أبولو مجلة شعر أصلا ، وقد صدر منها أربعة وثلاثون عدداً ، فإنها فيما يبدو كانت تتمسك بالترجمات الشعرية وقد كانت قليلة فلم تنشر أبولو فى كل هذه الأعداد إلا ثلاث قصائد كما أسلفنا . أهمها الترجمة المنثورة « لأغنية إلى الريح الغربية » وقد شفع لها أن مترجمها شاعر كان على رأس مدرسة هذه المجلة هو إبراهيم ناجى (نشرت فى عدد أبريل سنة ١٩٣٣) وكانت المجلة قد نشرت أيضاً للشاعر مختار الوكيل ترجمة شعرية كاملة لقصيدة « إلى قبرة » فى عددها السابق على هذا مباشرة أى عدد مارس سنة

١٩٣٣ ، شفع لها أنها شعرية وأن مترجمها شاعر أيضاً . وكذلك قصيدتها الثالثة « فلسفة الحب » نشرت فى نفس هذا العدد عدد مارس سنة ١٩٣٣ ولكنها ترجمة يقول صاحبها نفسه أنها اقتباس لا ترجمة . وفى هذه السنة نفسها نجد مجلة الرسالة تنشر بدورها ترجمة ثلاث قصائد فى تاريخ قريب فالترجمات الثلاث نشرت فى شهر مايو « الطائر المترمل » و « إلى القمر » و « جوابو العالم » (The World's Wanderers) . وكلها قصائد قصار لم تشغل ترجمتها النثرية المختارة الألفاظ أكثر من نصف صفحة من صفحات المجلة . ولكن مجلة الرسالة تستمر فى نشر روائع شلى بعد ذلك بأعوام فتنشر عام ١٩٣٨ ترجمة « إلى قبرة » لخليل هنداوى كما تنشر سنة ١٩٤٠ فلسفة الحب ترجمه م . وهبة . وتأتى الرسالة فى طورها الثانى بعد نحو عشرة أعوام من احتجابها فتنشر سنة ١٩٥٠ سبع قصائد ما بين شهرى يوليو وأغسطس ، منها قصيدتان فى ٣١ يوليو وهما « أغنية إلى الريح الغربية » و « آدونيس » ، ولما كان المترجم هو إبراهيم سكيك الذى انفرد بنشر مترجمات منثورة لشلى فى هذه المجلة ، فإن ترجمته كما سنرى معروفة بالحذف الكثير واختصار جملة أبيات من بين الأبيات المترجمة مما يجعله صاحب طريقة خاصة فى الترجمة ، وعندما يترجم فى نفس العام وفى الشهر التالى مباشرة (شهر أغسطس) خمس قصائد فهو يضعها تحت عنوان من « روائع شلى » ويبدأ بترجمة قصيدة « سحابة » ترجمة منثورة دون أى تقطيع على عادته ، وفيها أيضاً الحذف ؛ مع أن القصيدة ليست طويلة فهى فى ثمانية وسبعين شطراً أى أقل من أربعين بيتاً . ولكنه كان مهتما بأن يعطى القارئ كما يقول فى آخر المقال « متعة ولذة » بتأمل أفكار شلى وتأملاته . ولذلك يبيح لنفسه أن يقول « تصديرى ثانية كتبها وقت الضيق عندما كان هجر والده ... إلخ » ولا يكلف نفسه ذكر عنوان القصيدة وهى قصيدة « التقلب » (Mutability) ، وقصيدة « الليل » وهى بدورها قصيرة فى نحو خمسة وثلاثين شطراً ومع ذلك يحذف ويختصر . أما قصيدة « إلى قبرة » فلعلها تحمل من هذه الطريقة حملا ثقيلاً : فكثر فيها الحذف والتلخيص وخرجت الترجمة (تجوزاً) إلى معرض لأفكار شلى وصوره وتأملاته وهو ما هدف إليه المترجم أو الدارس .

وفى عام ١٩٤٤ أخذت مجلة الأديب من الرسالة (الأولى) دور نشر الشعر المترجم فنشرت فى هذا العام قصيدتين « إلى الليل » و « ابتهال » (Invocation to Misery) وفى سنة ١٩٤٥ نشرت قصيدتين مترجمتين « فلسفة الحب » و « الموسيقى » وفى سنة ١٩٤٦ نشرت ترجمة « لأغنية

هندية » وترجمة لقصيدة « إلى » (Music when soft voices die) وفى عام ١٩٤٩ نشرت هذه المجلة ترجمتين متلاحقتين الأولى فى شهر نوفمبر لعبد المنعم العالم والثانية فى شهر ديسمبر لعبد الملك نورى لقصيدة لا يذكر شلى لها عنواناً . فهى قصيرة من مقطعين اثنين كل مقطع ثمانية أشطر أى أنها ثمانية أبيات تقريباً . ويعنونها المترجمان « إلى » و « إليها » . وتصمت مجلة « الأديب » عن شلى طويلاً حتى يأتى عام ١٩٥٨ فتنشر له قصيدة واحدة هى السحابة ترجمها كاملة عصام الديلمى ثم تحتجب المجلة ولا تنشر مجلة الثقافة إلا قصيدة واحدة فى سنة ١٩٥١ ، ولكن مجلة الرسالة فى طورها الثانى تنشر سبع قصائد كلها فى سنة ١٩٥٠ ، فى عددى يوليو وأغسطس كما أسلفنا . ولا نجد بعد ذلك نشراً لقصائد شلى فى المجلات إلا فى سنة ١٩٦٦ عندما تصادفنا ترجمة « السحابة » فى مجلة « العاملين فى النفط » . وكانت الكتب تظهر متخللة هذه السنوات حاملة ترجمات لشعر شلى . ففى عام ١٩٣٤ ظهر كتاب الينبوع لأحمد زكى أبو شادى ، وفى سنة ١٩٣٦ ظهر « قصة الملك الحائر » لنظمى خليل بمحتراته المختصرة ، وفى سنة ١٩٣٨ ظهرت قصيدة فى كتاب « مختارات عالمية من الشعر الغرامى » وهى الفترة التى ازدهرت فيها مجلات لتملأ الفراغ بعد احتجاب مجلة السفور . ثم ظهر كتاب لويس عوض سنة ١٩٤٧ ؛ ولم يكن ينشر لشلى إلا مجلة الأديب والرسالة حتى جاء كتاب الرومانتيكية سنة ١٩٦٤ فقدم طائفة طيبة من شعر شلى المترجم .

وهكذا نرى أن السنوات التى ازدهرت فيها المجلات الأدبية كانت ترجمات شلى تكثر فإذا احتجبت المجلة خفتت الترجمة مع ملاحظة أن مجلة أبولو التى أصدرت أربعة وثلاثين عدداً كان حظ شلى عندها قليلاً ، بسبب أن الشعراء لم يترجموا له كثيراً ، أو أن الترجمة الشعرية كانت أقل كثيراً من الترجمة النثرية . ولا شك أن اختيار المترجمين لهذه القصائد كانت تتدخل فيه عوامل أخرى غير ازدهار المجلة أو عناية صاحبها بالشعر المترجم . فقد تجلى الذوق السليم فى الاختيار الذى شمل أروع قصائد شلى الغنائية قصيدة « إلى قبرة » و« وأغنية إلى الريح الغربية » . كما أن السهولة والبساطة كانت تغرى شعراءنا مما جعلهم يكثرون من ترجمة « فلسفة الحب » التى تجمع إلى بساطتها وسهولتها اتصالها الوثيق بأهم موضوع فى الشعر العربى وهو شعر الحب العادى والعذرى والصوفى ، وربما كان يدفع بعض المترجمين عامل ترجمة مالم يترجم بعد إلى جانب ذوق المترجم الخاص وهم كثيرون متنوعون .

ولا نقف بالمترجمين لأننا لا نؤرخ لهم شعراء أو كتاباً ويكفى أن قصائد شلى التى ترجمها الشعراء المعروفون قليلة فعلى محمود طه لم يترجم إلا واحدة وإبراهيم ناجى لم يترجم إلا واحدة وكذلك مختار الوكيل ووقف الهمشرى عند ثلاث قصائد ترجمها نثراً مختصراً فى نصف صفحة من مجلة الرسالة فى أول مايو سنة ١٩٢٣ .

أما المترجمون الآخرون وهم ستة وعشرون مترجماً فقد كانوا إما علماء مثل لويس عوض أو أدباء عنوا بالترجمة عناية محدودة ، ولذلك نرى أننا لابد من أن نعود إلى موضوعنا أساساً فى هذا القسم من البحث وهو عرض الترجمات نفسها التى درسناها درساً دقيقاً مفصلاً ؛ وسنتناول بالعرض القصائد الأشهر وهى التى ترجمت كثيراً لنرى فيها عن قرب ماذا فعل المترجمون بها وكيف أنها بموضوعها كانت تجذبهم إليها ، وهى قصيدة « إلى قبرة » التى تثير موضوعاً واسعاً متشعباً هو موضوع رمز الطير ، ولذلك سنلحق بها القصيدة القصيرة « الطائر المترمل » لعلاقتها الوثيقة بالرمز العالمى والعربى للطير النائح أو الحزين . كما سنقف بقصيدة « أغنية إلى الريح الغربية » وقد حظيت بترجمات كثيرة . وأخيراً سنقف بالقصيدة القصيرة « فلسفة الحب » التى ترجمها عشرة مترجمين ونشروها فى مجلات وكتب مختلفة لقرب موضوعها من شعرنا العربى ولبساطتها وسهولتها الجملية .

ولما كان هذا الجزء من البحث يتتبع بدقة الترجمة من أهم نواحيها : الصحة والخطأ والحذف والإضافة ، فقد رأينا أن نثبت الترجمات العربية للقصائد الأربع التى حظيت بترجمات عدة ؛ وأما القصائد الأخرى التى تصل الترجمة فيها أحياناً إلى مجرد ترجمة واحدة فإننا اكتفينا بإثبات البيانات اللازمة للرجوع إلى النص العربى . ذلك أن تعامل المترجمين مع شعر شلى ، وهو ما يهمنا فى هذا البحث ، يظهر بأوضح ما يكون فى ترجمة هذه القصائد التى جذبت إليها أكبر عدد من المترجمين .

(ب) إلى قبرة :

To a Skylark

Hail to thee, blithe spirit!
Bird thou never wert,
That from heaven, or near it
Pourest thy full heart
In profuse strains of unpremeditated art. (1)

Higher still and higher
From the earth thou springest
Like a cloud of fire;
The blue deep thou wingest,
And singing still dost soar, and soaring ever singest. (2)

In the golden lightning
of the sunken sun
O'er which clouds are brightening
Thou dost float and run,
Like an unbodied joy whose race is just begun. (3)

The pale purple even
Melts around thy flight;
Like a star of heaven
In the broad daylight
Thou art unseen, but yet I hear thy shrill delight. (4)

Keen as are the arrows
Of that silver sphere,
Whose intense lamp narrows
In the white dawn clear
Until we hardly see, we feel that it is there. (5)

All the earth and air
With thy voice is loud
As, when night is bare,
From one lonely cloud

The moon rains out her beams, and heaven is overflow'd. (6)

What thou art we know not;
What is most like thee?
From rainbow clouds there flow not
Drops so bright to see
As from thy presence showers a rain of melody. (7)

Like a poet hidden
In the light of thought,
Singing hymns unbidden,
Till the world is wrought
To sympathy with hopes and fears it heeded not. (8)

Like a high-born maiden
In a palace tower,
Soothing her love-laden
Soul in secret hour
With music sweet as love, which overflows her bower. (9)

Like a glow-worm golden
In a dell of dew,
Scattering unbeholden
Its areal hue
Among the flowers and grass, which screen it from the view. (10)

Like a rose embower'd
In its own green leaves,
By warm winds deflower'd,
Till the scent it gives
Makes faint with too much sweet those heavy-winged thieves. (11)

Sound of vernal showers
On the twinkling grass,
Rain-awakened flowers,
All that ever was
Joyous, and clear, and fresh, thy music doth surpass. (12)

Teath us, Sprite or Bird.
What sweet thoughts are thine·
I have never heard
Praise of love or wine

That panted forth a flood of raoture so divine. (13)

Chorus Hymeneal
    Or triumphal chant,
Match'd with thine, would be all
    But an emoty vaunt-
A thing wherein we feel there is some hidden want. (14)

What objects are the fountains
    Of thy haooy strain?
What fields, or waves, or mountains?
    What shapes of sky or plain?
What love of thine own kind? What ignorance of pain? (15)

With thy clear keen joyance
    Langour cannot be:
Shadow of annoyance
    Never came near thee:
Thou lovest; but ne'er knew love's sad satiety. (16)

Waking or asleep
    Thou of death must deem
Things more true and deep
    Than we mortals dream,
Or how could thy notes flow in such a crystal stream? (17)

We look before and after,
    And pine for what is not:
Our sincerest laughter
    With some pain is fraught;
Our sweetest songs are those that tell of saddest thought. (18)

Yet if we could scorn
    Hate, and pride, and fear;
If we were things born
    Not to shed a tear,
I know not how thy joy we ever should come near. (19)

Better than all measures
    Of delightful sound,
Better than all treasures
    That in books are found,

Thy skill to poet were, thou scorner of the ground. (20)

Teach me half the gladness
That thy brain must know,
Such harmonious madness
From my lips would flow
The world should listen then, as I am listening now! (21)

P.B. Shelley

أيها الطائر[1]

أيها الطائر الكريم الذى من أعلى السما يسكبُ قلبهُ الرقيق بألحانٍ عذبةٍ شجية تحية وسلاماً .

تارة تحلقُ إلى أعالى السماء . وطوراً تجرى سابحاً فى عرض الفضاء حتى تلامس الشفق الساطع باشعة الشمس الغاربة . شادياً ابداً ما ارتفعت ومرتفعاً ما شدوت كانك الفرح المجسَّمُ فى أوّل نشأته وبداءة عهده .

وتغيب فى سموّ مطارك كما تغيب النجمة الزاهرة فى لمعان النهار . على أن صوتك الرخيم لا يبرح مالئا الأرجاء ، كما تسيل أشعة البدر فى ليلة صافية الاديم فتغمر الأرض والفضاء بطوفان من النور والضياء .

من أنتَ وماذا تكون . وما الذى هو شبيهٌ بك لا ادرى . من قطرات الماء المنسكبة من سحاب قوس المطر أن تحكى برونقها وبهائها رقة ألحانك العذبة الشجية .

ما أشبهك بالعذراء تيمها الحب ولعبت بها أيدى الصبابة والوجد . فباتت فى وحشتها تندب سوء حظها . وتنشد تخفيفاً للوعتها أناشيد الحب التى هى ألذُّ من الحبّ وأحلى ، حتى ترنَّح لشدوها بلبل الروض . ورقصت لنغماتها العذبة أغصان الحديقة

وبالوردة البهية عبث بها النسيم فألقاها على الثرى تنشر طيب شذاها فتعطر الهواء والأرجاء وتجزى بإحسانها من أساء إليها

وبالشاعر مستتراً بشعاع من التصوُّر الدقيق والخيال السامى . يُرسلُ فى الملإ أناشيد الحكمة والحبّ حتى يحوّل القلوب البشرية إلى عواطف وجد وأمل . بل وشواعر خوف ووجل مما تخشى عقباه ولا يحمد منتهاه .

وليست قطرات السحاب فى فصل الربيع ، ولا الأزهار الضاحكة تتلألأ بالندى وتستقبل نسمات الصباح . ولا كل ما فى الوجود من جميل وأنيق ومطرب وشائق ولذيذ ليفوق بل ليحكى رقة صوتك الرخيم وعذوبة ألحانك المطربة .

---

(١) للشاعر الإنجليزى معربة بقلم فليمون أفندى خورى . «الورد الصافى» المجلد الثالث رقم ٣ ص ٤٣ و ص ٤٤

ليت شعرى ما هى أسباب لذتك وسرورك ؟ وما هو مصدر سعادتك وحبورك ؟ أهى فى المروج الخضراء . أم فى الأحراج والأودية الغبياء . أم فى جمال أشكال السماء والماء ؟ أهى فى محبتك لبنات جنسك . أم لأنك لم تدرِ معنى التعاسة والشقاء .

نحن ننفق العمر بين حسرة الماضى وأمل الزمان الآتى . ونذوب شوقا لما ليس بالوجود إلا فى عالم وهمنا والخيال . حتى أن ابتساماتنا فى أصفى ساعات أنسنا ليغشاها شيء من الكآبة والحزن . وإنَّ أطرب أغانينا لهى التى تُعرب عن أشجى الخواطر وأكبر الأشجان

على أنهُ لو كان فى وسعنا أن نقتلع من نفوسنا أشواك الكبرياء والخوف والحسد . ولو فرضنا أنَّا خلقنا بحيث لا نذرف دمعة واحدة . لا لست أدرى مع ذلك كيف نستطيع أن ننال حظا من عظم سرورك وهنائك .

تا لله لو أدرك الشاعر أن يدرك طرفًا من أسرار سعادتك الفائقة وسرورك الذى لا يحدّ ، لكان ذلك أعزّ لديه من كل ما فى الوجود من أسباب الحظ والطرب . وأوفى قيمة عنده من سائر الدرر والكنوز المودعة فى كتب الفلاسفة ودواوين الشعراء .

أيها الطائر الحكيم . هلَّا علمتنى نصف ما تعلم من أسرار السعادة وأسباب الهناء . إذن لا نبعث من فمى ولسانى من أناشيد الحكمة والحب وآيات الفلسفة والشعر ما يجعل العالم بأسره يحوّل إلىَّ آذاناً صاغية ، كما انا كلى اذانٌ صاغية إليك الآن .

الشاعر شللى
و
قصيدته البلبل الغرد[1]
(مُعربة بتصرف)

عاش « شللى » فى الفترة التى بين عامى ١٧٩٢ و ١٨٢٢ وهو أسمى نفس شاعرية ضربت بسهم فى الغناء ، وما كانت اللغة الانكليزية لتعرف من الأغانى والأناشيد قطعة أعمق وأبلغ من « أنشودة إلى الريح الغربية » وقصيدة « إلى قبرة الجو » (To a Skylark) ومن مميزات ذلك الشاعر المبدع أنه منذ العهد الاليصاباتى كتب أقوى مأساة « دى شنسى » التى تعد فى المرتبة الثانية بعد روايات « شكسبير » ومعاصريه ، وهو و « سبنسر »[2] فى عظمة النبوغ الشعرى سيان ، حتى أن الكتاب والناقدين ، لقبوا كل واحد منهما بشاعر الشعراء . والقارئ الذى يقرأ شعر « شللى » ويتعمق مع الشاعر ، ذاهباً معه فى مذاهبه ، يشعر أنه إنما يتوغل فى واد جميل من أودية الجمال الالهى المقدس ، ويسبح فى عالم السمو اللانهائى . وما كان لشاعر أن يجاريه فى دقة تحليلاته النفسية ، ووصفه للحياة المفعمة بالضياء والنور . والأصوات الداوية والتقاليد الاجتماعية والشرائع العلوية والأرضية .

وقد كان ذلك الشاعر ، كسائر شعراء عصره حاد الشعور ، قوى الإحساس ، يتدفق حماساً ملتهبا فيما له شأن بمبادىء الثورة الفرنسية الكبرى . وقد أعرب عن ذلك الشعور والإحساس فى قصيدته المطولتين الرائعتين (الملكة ماب) و (ثورة الإسلام) اللتين كتبهما وهو فى ربيع حياته .. وكان دائما هياما بالحرية المطلقة حتى وهو فى مقاعد الدرس فى (أيتون) فما كان يفتر لحظة عن مقاومة الظلم والإجحاف والعنف بين الأساتذة والطلاب .. وكان يحقد على الملوك والقوس (هكذا) والحكومات ، ويعتقد أن قوانينهم لم تك الا شرائع جائرة ، وأنه نبى بعث لإصلاح بنى

---

(١) ترجمة محمد على ثروت سنة ١٩٢٠ مجلة السفور المجلد ٥ عدد ١٣ ص ٤ و ٥

(٢) سبنسر الشاعر غير سبنسر الفيلسوف الخلقى المعروف

البشر.. وهكذا سمت مداركه إلى معرفة كنه السعادة والشقاء فثار وتمرد وصاح صيحة داوية « القوة للشعب » وفى ذلك الحين كتب خير مقاطيعه الشعرية . ومن مقطوعاته المطولة قصيدة "Prometheus Unlound" وهى أنشودة محزنة، من خيرما جادت بها براعته ونظمه جميعه تصورى وذهنى أى أنه لم يكتب إلا عن عاطفة ثائرة ، ووجدان حار ، فجاءت مقاطيعه صورة دقيقة لشعوره الشخصى المتدفق ، وحواسه الداخلية ، ووجدانه الباطنى ويمكننا أن نستطلع ذلك بجلاء فى أنشودته « إلى الريح الغربية » وقصيدته « إلى قبرة الجو » .

وقد عاش ذلكم الشاعر المقلق معظم حياته فى إيطاليا ، وكتب خير كتاباته خارج انجلترا ، ومات وهو فى الثلاثين ، فى الوقت الذى تسنمت قوته الشعرية شاهق الذرى . مات غريقا فى أمواج البحر الزاخرة بينما كان يمخر عبابها على ظهر فلك فى مياه شواطئ (بيزا) (Pisa) (فى إيطاليا) وقد وجدت جثته ودفنت على شاطئ البحر طبقا للقوانين الايطالية ، ورفاته راقدة فى مقبرة (البروتستانت) بروما الآن بالقرب من جدث الشاعر (كيتس) وعلى قبره كتبت هذه الكلمات : (Cor Cordium) أى « قلب القلوب » ولم يحب رجل بنات قومه بعاطفة « كشللى » . وإلى السادة القراء نعرب آيات الوحى الإلهى التى ألهم بها الرجل فكتبها فى تلك القصيدة الرائعة تحت عنوان « البلبل الغرد » الذى نستعيره إليها :

« أيها الطائر المحلق فى الجو . تعرونى لذكراك هزة ، وتأخذنى إذا ما أردت تبيان حقيقة أمرك حيرة وارتباك . لا أستطيع أن أعرف أيها الطائر هل أنت من فصيلة الطير التى تنطلق فى الفضاء أسرابا تصدح وتغرد ، أم أنت أعجوبة من بدائع صنع الطبيعة .

« ألا أيتها الروح الهوائية ، الضاحكة ، الجذلة ، الطروبة بين الأفنان والأغصان ، المترنمة ، الشادية فى الحدائق والرياض ، يحييك قلبى عن كثب .

« أفى الفضاء تسبحين ؟ أم فى كبد السماء تنطلقين » ؟ .

« ويح قلبك المفعم ، أنه ليطلق علينا أسراباً من أساليب الجمال الفياضة بالنور اللامع الأبيض . وشجى العزف الموسيقى ، والشعر الروحى . ذلك هو ينبوع الجمال السرمدى المتفجر من غير ما قصد ، بل تلك هى الأناشيد الرخيمة ، العذبة ، التى تخلب اللب ، وتلعب بالنفس ، وتهز أوتار القلب .

« أيها الطير » .

« إنك لتبسط على الأرض جناحك ثم ترف ، وتأخذ فى التحليق والرفرفة ، فى ذلك الجو الواسع المترامى الأطراف ، كالدوحة العالية جذعها ثابت فى الأرض وأغصانها ذاهبة فى السماء . أوكالأسهم النارية تشق جوف الفضاء .

« أيها الطائر الطليق فى جو الحرية :

تشدو وأنت تمخر فى عباب الهواء ، وجناحاك الأزرقان كمقذافى السفينة يثيران سكون الأمواج على ضياء الشمس الذهبى ، المنحدرة إلى مخدعها يمتد سرادق السحب القاسية ، وأنت فى غمارها تسبح وتركض . وإن الشفق الأرجوانى الشاحب ليذوب أمامك ويذبل كما يذبل نجم السماء أمام الشمس فى ضحوة النهار . انى وان كنت لا أستطيع أن أشهدك وأنت تخب فى أودية الفضاء فحبى أن يطرق باب أذنى ثم يدخل إلى أقصى أعماق نفسى صوت الحياة والسعادة والغبطة ، كأسهم تلك الكرة الفضية التى ينحصر مصباحها القوى الساطع ، الجلى ، فى بياض الفجر . وأن نفسى لمظلمة سوداء ، وذلك لأن فرط الحزن والأسى قد ضرب عليها خباء كثيفا ولكنك إذا ما غردت أرسل غناؤك من أفقه خيطاً من قوس قزح ينير حالك زواياها فتستطيع عينها إذ ذاك أن تبصر بعد أن كانت عمياء .

إلا أن جلجلة صوتك لترن فى آذان الأرض والهواء بجمال وجلال يزرى بجمال البدر ليلة أن تخلع السماء عن وجهه رداء الغيوم فيمطر أشعته الغزيرة ، وتمتلىء السماء بفيضان من النور العظيم

من أى مادة خلقت ، ومن أى العناصر تكونت أيها البلبل الغرد !

أنت سر غامض من الأسرار المقدسة المبهمة التى تحرم الالهة على البشر الحديث فى شأنها . وإنى لأجول تائهاً ضالا وراء حقيقتك الجوهرية . وقد نضب معين قوس قزح فهولا يمطر قطراته اللامعة . ولقد يطلق ظهورك أعنة السحاب فتهمى بصيب السجع وغزير النغم ، كالشاعر الكامن وراء مخيلته الرشيقة يكون ساكناً وهو يفكر ، حتى إذا ما نضجت الفكرة ، انتفض فأراك آيات الإبداع والتصوير ، أوكالفتاة الجميلة ، الفقيرة ، على رأسها تاج الجمال الملكى ، وعلى جسمها ثوب الفقر الرقيع ، أوكالدودة الحارة تلمع على قطرات الندى بين الأزهار المفتحة والعشب النضير ، أوكالوردة فى كمها تشملها أوراقها الخضراء ثم تهب عليها الريح الحارة ، فتتفتح ، ويفوح شذاها ، ويتضوع عبيرها . أوكصوت المطر المنعش يتساقط على النضير فيدوى فى أذنه ، ثم يوقظ الرياض

فيا للموسيقى الفعالة التى تفوق قوة تأثيرها سائر قوى الحياة .

علمينا أيتها الروح الملائكية

أوحى إلينا أيتها الورقاء الهتوف

غردى ثم أيقظى روحى النائمة بسجعاتك

مرحى أيها الطير الجميل مرحى

أنت شعلة معنوية

أنت روح سرية

أنت كهرباء فعالة

وان تغاريدك لأشجى من موسيقى الزواج

فى ليلة الزفاف ، وإنها أيضا لأقوى من الدموع

يسمع البائس غناءك فى غرفته الضيقة فتثير أشجانه الكامنة فيبكى
وينتحب

ويسمع المحب المدلّه تغريدك فتهيم نفسه فى أودية الخيال والشعر

ويسمع الراهب فى صومعته صوتك فيجثو على ركبتيه ويبتهل ظانا ان
ذلك بشير الصباح

فيا ليت شعرى متى يعرف الناس حقيقة أمرك .

محمد على ثروت

إلى طائر صداح[1]
للشاعر العبقرى العظيم شلى

١ – يأيها الروح خدلانا يغنينا   تحية لك ياصداح وادينا

طوبى لساحر لحن منك ما عرفت   له الصوادح من قبل أفانينا

يفيض قلبك أنغاما يسلسلها   من ملهم الفن وحى لا يفادينا

* * *

٢ – وعاليًا أنت ترقى الأرض معتليًا   جبالها ، تصل الآفاق آمادا

تخالك العين فى الاجواء منطلقا   سهماً من النور يرمى الأفق وقادا

يهفو جناحاك فى أعماق زرقتها   أيان تضرب فى الاجواء مرتادا

تشدو فتمعن فى أجوازها صعداً   فإن علوت بها أمعنت انشادا

* * *

٣ – فى جلوة الشفق الابريز معتزيا   للشمس غاربة فى العالم الثانى

توهج السحب الوطفاء حمرته   فتستحيل عليها ذات ألوان

أشعة ذات أمواج غدوت بها   تاو وتسبح فى لجيها القانى

كأنما أنت جذلانًا تراوحنا   روح من الملأ القدسى نورانى

* * *

٤ – تذوب حولك اما طرت فى غلس   غلالة الأرجوان الشاحب الساجى

كنجمة فى سماء الليل حائرة   تذوب فى فلق للصبح وهاج

يامن تطربنى ألحان غبطته   وما رأيت له طيفا بمعراج

إن السموات والأرضين قد ملئت   بصوتك العلوى الساحر الشاجى

* * *

---

(١) ترجمة على محمود طه سنة ١٩٢٦ السياسة الاسبوعية المجلد الأول عدد ٤٢ ص ١٨

٥ – وفى السماء وستّر الليل منسدل على الوجود وسر الليل يطوينا
والأفق صاف فما تعتاد زرقته سوى سحائب فى الظلماء غادينا
يسلسل البدر منها كلما انشعبت وشائعاً من لجين الضوء غالينا
يرمى السماوات سيل من أشعتّها يكاد يطفو على أبراجها حينا

* * *

٦ – من أنت ؟ يامن يجوب الليل منفرداً ولم تقع لى عليه قط عينان
أى الخليقة قل لى أنت تشبهه ؟ ! وأيها منك فى أوصافه دانى
وهذه السحب أصباغا مشكلة فى رائعٍ من فريد اللون فتان
لا ينزل النبثُ منها مثلما نزلت شتى أغانيك فى سحرىّ ألحانى

* * *

٧ – كشاعر فى سماء الفكر مختبىء دلَّ الوجود عليه لحنُهُ العَالى
ألحانِ أغنية أمسى يرتلها كمُرسل من نشيد الخلد سيال
أَسلْنَ بالعالِم التالى خوالجه حتّى استحال شجوناً قلبهُ السالى
بعثْن منْ ألمٍ فيه ومن أمل ما لم يكن منه فى يوم على بالِه

* * *

٨ – كأن «حورية» فى ظل شاهقة من البروج تقضى العيش فى خلس
لم يغمض النوم عينها ولا خمدت زفرات قلب لها فى فحمة الغلسِ
باتت تلطف آلاما تساورها فى عزلة – بنشيد ساحر الجرس
تطوف ألحان موسيقاه مخدعها كأنه الحب فى ايقاعه السلس

* * *

٩ – تأن بين الربا التفت خمائلها فراشة من سبيك النبر جلواء
يا حسن أجنحة منها مذهبة قد خضلتّها من الأبحار أنداء
ترى السماء صفاء فهى ان خطرت فللسماء بهدا اللون إغراء
تجلو الأزاهر والأعشاب طلعتّها إذا بدت ولها فيهن إخفاء

* * *

١٠ – كزهرة الحقل فى غنياء سرحتها لم يملأ النور من أجفانها حدقا
حتى إذا لفحتها الريح هاجرة زكت وأربت على أملودها ورقا
وأرج الحقل من انفاسها عبق يشوق كل جناح نحوها خفقا
تهفو إليها من النسمات أجنحة من كل منطلق من عطرها سرقا

* * *

١١ – إيقاع لحنك فى الاسحار أرخم من وقع الندى فوق لألاء البساتين
قد نقط العشب المنضود سلسله وجاد بالنور أفواف الرياحين
يا من على صوته فى الأفق منسجما تصحو الأزاهر فى أفنانها الفين
كل البدائع مهما افتن مبدعها لم تعد لحنك فى صوغ وتلحين

* * *

١٢ – قل لى أمن ملكوت الروح انت منطلق ؟؟ أم طائر أنت فى الآفاق هيمان ! ؟
أى الخواطر من حسن ومن بهج يشيعها منك فى الأرواح وجدان ! ؟
لم تشرئب قلوب من أضالعها لغير صوتك أو ترتاح آذان
حديث حب وخمر بات يسكبه من جانب الله أنغام وألحان ! !

* * *

١٥ – من أين تلك الأغانى أنت ترسلها ! ؟ من أى مطرد الينبوع منسجم ! ؟
من أى فائرة الأمواج جائشة ! ؟ وأى تلك المروج العذبة النسم ! ؟
من أى ضاحية الآفاق صافية ! ؟ أى السهولة والاغوار والقمم ! ؟
وأى حب أليف منك أو وطن ! ؟ وأى جهل لما نلقاه من ألم ؟ ؟

* * *

١٧ – وفى منامك والآفاق ساهمة وفى انتباهك والظلماء اصغاء
لابد من نبأ للموت تعرفه وان عندك عنه اليوم أشياء
لأنت أعمق رأيا فى حقائقه مما نراه ونحن اليوم أحياء
أولا ؟؟ فكيف انسجام اللحن مضطرداً يضفيه من رائق البلور لألاء ! ؟

* * *

١٨ – انا نفكر فى ماض بلا أثر ومقبل من حياة كلها غيب
ومستحيل نرجى برق ديمته وكلما نرتجيه منه مختلب
وكم لنا ضحكات غير صادقة ما لم يشب صفوفها التبريح والوصب
وان أشهى الأغانى فى مسامعنا ما سال وهو حزين اللحن مكتئب ! ؟

* * *

١٩ – هب أننا رغم هذا ليس يجمعنا بالحقد أوكبرياء الناس أعلاق
فلا القلوب لدى البأساء جازعة ولا بهن إذا روّعن إشفاق
وإننا قد درجنا فى خليقتنا بلا دموع تسذّريهن آمــاق
فكيف كنا إذا نلقاك فى صلة ! ؟ أو يغمر الروح لحن منك رقراق ! ؟

* * *

٢٠ – يا أعذب الطير موسيقى وأروعها من كل رائق أنغام وألحان
ويا أعز لنا من كل ما جمعت نفائس الكتب من درىّ تبيان
ياما أحق اقتدارًا منك قدرته بشاعر لبق التصوير فنان
أنت المبرأ فى حب وعاطفة يا من تعاليت عن أرض وإنسان

* * *

٢١ – أما تعلّمنى مما يفيض به غناؤك العذب تطرابا وتحنانا ؟
ذاك الجنون الذى يهدى توافقه إلى من صدحات الخلد ألحانا ؟
ألست تلهمنى وحيًا يفيض به فمى ، فاملأ قلب الكون إيمانا ؟
أشدو فيلقى إلىّ الكون مسمعه يصغى إلى كما أصغى لك الآنا ؟ ؟

على محمود طه المهندس

إلى قـــبرة . . .[1]

To A Skylark

للشاعر الخالد ب . ب . شيلي

سلامٌ عـليكِ شُعاعَ الجبالْ وركبَ السموِّ وروحَ الطَّربْ
محالٌ تكونين طيرًا ، مُحالْ وهـذا غناؤكِ شيء عَجبْ
يذوبُ من القلب ، ضاق الجلالْ ليخلد في آبداتِ الحِقبْ
غناءٌ شجي ، فريدُ المِثالْ يُشارفنا مِن ثنايا السُّحُبْ !

* * *

عن الأرضِ دوْمًا طلبتِ البعادْ وطرتِ إلى حيثما ترغبينْ
كأنك – والجوُّ مثلُ المدادْ – سحابةُ نارٍ به تسبحينْ
نشرتِ جناحيكِ فوقَ الوهادْ وفوقَ المتالعِ إذْ تعبرينْ
وأرسلتِ لحنَك فيه الودادْ وفيه الشجونُ وفيه اليقينْ

* * *

إذا مالتِ الشمسُ تبغي الغروبْ وسال على الأفق صافي الذهبْ
أضاء السحابُ بسحرٍ عجيبْ وشاع الجمالُ به واستتبْ
وأقبلتِ مثلَ خيالٍ طروبْ يطوف جهولا خلال السحبْ
كأنك في الجوِّ لغزٌ غريبْ يحيط به البِشرُ أنَّى ذهبْ

* * *

إذا طرت عانقك الارْجُوانْ وذاب حواليكِ ثم انحسرْ
كأنك في الرائع الأضحوانْ على رغم عليَ – نجمٌ ظهرْ

---

(١) ترجمة مختار الوكيل سنة ١٩٣٣ ابولو المجلد الأول عدد ٧ ص ٨١٥ وص ٨٢٢

إذا كان لم ينعم الناظرانْ بمرأى خيالك لما سفر
فيكفى أغانيك تغزو الجنان وفى الروح أو حولها تستقرّ !

* * *

وهذاك مصباحُ (١) ضوءٍ قوىّ ينير السماء إذا ما بدا
كقرصٍ رمى بشعاعٍ سنىّ يداعبنا من بعيد المدى
ولكنْ بفجرِ النهار البهىّ تراه يبين ويمضى سُدى
ويهجرنا حسنُه العبقرىّ إذا ما ذُكاءُ أتتْ بالهدى !

* * *

يفيض غناؤكِ فوقَ الأديمْ ويسمو فيلمس سقفَ السماءْ
ويُنشَر فى الكون سحرٌ عميمُ يفاوح أرواحنا فى الغناءْ
كما يبعث البدرُ خلف الغيومْ سناه العجيبَ ويُزجى الضياءْ
فنحسبُ أن الوجود القديمْ غريقٌ ببحرِ لجينٍ وماءْ !

* * *

جهلناكِ . . . ما أنتِ ؟ ما تشبهين ؟ وماذا جمالُكِ ياساحرهْ ؟
إذا الجوُّ رانَ عليه الدُّجونْ وحطتْ به السحُبُ الزاخرة
ونام به قُزَحٌ مثل نونْ وجاد بأمطاره الغامرهْ
يفوق غِناكِ القوىّ الحنونْ جَداه وآياتِه العامرهْ !

* * *

كأنكِ — مِن خلفِ نور الحجى ومِن بينه — شاعرٌ ثائرُ
يُتمّمُ آياتهِ فى الدجى ويطغى عليه هوى جائرُ
ويُنْشَرُ — إمّا هواه سجا — على الكون ، إحساسُه العامرُ
يَقُودُ إلى عالَمٍ مُرتَجِى جميل ، به يهدأ الخاطرُ !

* * *

كأنكِ خَوْدٌ زكا حُسْنُها وطابتْ أرومتُها العاليهْ

---

(١) القمر.

يَشعُّ سناءٌ بها خِدْرُها وتَبسِمُ حُجراتهُ الزاهيهْ
يُحدِّثُها بالهوى قلبُها فيَشغلُ مهجتَها الخاليهْ
فتُقْبِل نحو الهوى رُوحُها فتشربُ ألحانَهُ الغاليهْ !

* * *

كأنكِ بين وهادِ النَّدَى سراجٌ من العسجد الصادقِ
يَشيع سناه إذا ما بَدا ويخْفَى على الأثر كالفارقِ
يبعثر أضواءه كالمُدَى على الزهر والعوسج العالقِ
فتحجُبُها لم تبل الصَّدَى ولم تَتأنسْ بالبَهِى الآبقِ

* * *

كأنكِ بين الرُّبى وردةٌ ثوتْ بين أوراقها الزاهيهْ
تُناسِمُها فى الدجى هَبّةٌ من الريح ، تتركها واهيهْ
وتحمل فى طيها - نسمةٌ أريجَ وريقاتها الغاليهْ
وتلك لَعمرِ الهوى حيلةٌ تلوذ بها النسمةُ العاديهْ !

* * *

بديعٌ غِناؤكِ لا يُوصَفُ وصوتُك ليس له من نظيرْ
فقطرُ الندى حسنُه أجوفُ - إذا حط - وقتَ الربيع النضيرْ
وغطّى الربى شكلُه الألطفُ وأيقظ وردَ المروج الكثيرْ
فإنَّ الجمالَ الذى نعرفُ ، حقيرٌ وحسنُك حسنٌ خطيرْ !

* * *

بحقِّ جمالك يا قُنْبَرَهْ تقولين ما جال ، فى خاطركْ ؟
وماذا دحاه وماكوَّرَهْ فشاع سناه على ظاهركْ ؟
غناؤك فى الحبِّ ما أبهرَهْ ! ولحنُك فى الخمر من ساحركْ
يفيض بحنجرةٍ ماهرَهْ تَبثُّ المَسَرَّةَ فى سائركْ !

* * *

أغانى السرورِ إذا ما دوتْ وأنشدَها فى الأنام القِيانْ

وأغنيةُ النصر إنْ رُدِّدَتْ   تميت من الرعب قلبَ الجبانْ
إذا ما شدوتِ فقد أنصتتْ   ومادتْ من السحر إنسٌ وجانْ
ومادتْ أغانى الهوى وانطوتْ   على إثرها أغنياتُ الطعانْ !

* * *

فقصّى الحقيقةَ إذْ تَشرحينْ   تُرى أىّ شىء ينابيعُ لحنِكْ ؟
وأى بحور الهوى تركبينْ ؟   وأىّ حقولٍ تمشّتْ بجنبكْ ؟
وأىُّ سُهولٍ وأىّ حُزونْ ؟   وأىُّ سماء تُرَى فوق أرضكْ ؟
وما الحبُ عندَكِ ؟ كيف الحنينْ ؟   وكيف صرعت الهمومَ بطَفْرِكْ ؟

* * *

حباكِ الإلهُ بروح السرورْ   وأبعدَ عنك الضنى والضجرْ
وأخلاكِ من حازبات الأمورْ   وأعطاكِ سِرّ المنى والسَّمَرْ
وأنتِ تحبين حُبًّا يدورْ   كريمَ الخيال بديعَ الصورْ
ولا تعرفين زمانًا يجورْ   ويأتى بخاتمةٍ لا تَسُرْ !

* * *

يَطيرُ خيالُكِ صوبَ المماتْ   يُصَوِّرُ عُقبى الوجود الدنىء
ويَبحث فى فلسفات الحياةْ   بأحلامه فى الرقادِ الهنىء
بما يُعْجزُ الباحثين الثقاتْ   ويبهرُهم بالبيان الجرىء
وإلّا فكيف أتتْ ساحراتْ   أغانيكِ تَسبى كمجرَى مُضىء !

* * *

نَهيم غرامًا بسرِّ الوجود   ونُعْنَى بأمر الذّى بَعْدَنَا
ونُغرق فى ذكر ما لا يعودْ   ونُكثر من شرح ما فاتنا
وإنْ كان ذا الدهرُ يومًا يجودْ   ببسمةِ ثغرٍ فكم ساءنا
ولا بُدَّ أنّ أغانى السعيدْ   يخالطها ثائرًا حُزنُنا !

* * *

لو أنّا خُلِقنا نعافُ الغرورْ   ونحتقرُ البغضَ والكبرياءْ

لو انا نشأنا بفكرٍ حقيرْ وطَرْفٍ يعافُ الهوى والبكاءْ
لو انا درجنا بغير الشعورْ وعشنا على جهلنا والغباءْ
لَكنَّا جهلنا دواعى السرورْ سمتْ بالأغانى لأَوْجِ السماء !

* * *

لعِنْدِى أغاريدُكِ المبدعهْ وأبياتُ شِعْرِكِ ملءُ البيانْ
تَفوق كؤوسَ الهوى المترعهْ وتفضل كلَّ أغانى القيانْ
وتُزرى بأسفارِنا الممتعهْ وما قد حوته كنوزُ اللسانْ
لَئِنْ طِرتِ عن أرضنا مُسرعهْ فأوجُ السماء مقرُّ الحنانْ !

* * *

ألا ليتَ لى نصفَ هذا الهناءْ ويا ليت عقلى شبيهٌ بعقلكْ
فإن بعقلكِ نامَ الصفاءْ يصفّق إنْ فاضَ إلهامُ حبِّكْ
وهذا المراءُ وفيه البهاءْ شعورُ جَنانى بضعفى وقدرِكْ
فأصغى إلى لحنِ هذا الغناءْ كما أنا أصغى طَروبًا للحنِكْ !

مختار الوكيل

لمحة عن شيلي

يكفي شيلي فخاراً ترَنّمه عن جدارة الأغنية الإنجليزية وهو فى ميعة الصبا . وحسبه شرفاً أن يموت فى الثلاثين تاركاً خلفه آثاراً فنية لم يتح . وربما لن يتاح . لعباقرة المعمرين من الشعراء أن يخلفوا ما يبزّها مهما حاولوا وجاهدوا . . . فلو قلنا إن تفكير هذا الشاب الخالد وخياله كانا فوق طاقة النوابغ لما كنّا حائدين عن الحق ولما كنا مبالغين .

وهذه القطعة التى عنيتُ بنقلها اليوم To a Skylark تعتبر بدون مبالغة من أجمل إن لم تكن أجمل القطع الليريكية فى الأدب الإنجليزى قاطبة ، ويأتى بعدها قطعة فى الجمال له أيضًا أسماها (Ode to the West Wind)

ثم لا تنس أنه بمسرحيته (The Cenci) قد برهن على أنه مفكر جبّار الذهن . والمُجْمَعُ عليه تقريباً أنها خير المسرحيات من طرازاها بعد مسرحيات شكسبير الخالد .

وقد أطلقوا على هذا الشاعر الفذّ اسماً غريباً هو (شاعر الشاعر) : ذلك لأنه يطوف بعواطفنا وإحساساتنا ، عن طريق شعره فى عوالم جميلة بهيجة سحيقة هولة منا.قال ينعته وليم واطسون :

« هو وردة القصيدة القدسية المتوقدة الملتهبة .

« تتمثل فيها كلّ الألوان ، وتعبق بكلّ العطور ، وتنبت بها كل البراعم .

« يغمرها شعاع الشمس الذهبى ، ويغدق القمر عليها خيوطه الفضية . . .

« فى حين هى فى حاجة إلى أن يتأصل جذرها فى الأرض » .

ولعل فى كلام واطسون شيئًا من الحقيقة ، إذْ أنَّ خيالات شيلى الرائعة كانت بعيدة بعدًا سحيقًا عن عقول الناس على اختلاف درجاتهم . ولا تزال تحتاج إلى كثير من العناية والانتباه عند دراستها ، وستبقى إلى الأبد موضع الدهشة ، والاحترام والدراسة .

وليس هناك من يدعى أنه يحب شيلى أكثر من سائر الناس — الذين قرءوه طبعا — إذْ الكلّ على التحقيق يتساوون فى حبه وتقديره . .

عاش شيلى معظم حياته القصيرة بإيطاليا ، فكتب روائع قصائده بعيدًا عن وطنه انجلترة .

مات فى الثلاثين من عمره . فى الوقت الذى وصل فيه بحق إلى ذروة مجده الشعرى . غرق وهو يبحر من بيزا .

وقد دفنت بقاياه فى المدفن البروتستانتى برومة . ملاصقة قبر كيتس العظيم وقد كتب على قبره Cor Cordium أى قلب القلوب .

مختار الوكيل

طائر الحبّ(١)

سمعتُك هاتفًا عندى ولكنْ لم أزلْ وَحْدى !
أفتِّشُ عنكَ فى قُربٍ فهل فى القُربِ مِنْ بُعْدِ ؟ !
وأبحثُ عنك مِنْ وهمى على غُصنٍ ، ومِنْ وَجدى
وأتبعُ جاريات السُّحْبِ فى خوفٍ مِنَ الصَّيْدِ
وأرْجِعُ سائلاً نَحْلى عليك ، وسائلاً وَرْدى
وهذا البدرَ وهو يَسيحُ فى الدُّنيا مِنَ المهْدِ

* * *

وموسيقَى الكواكب وهى تَصْدحُ صدحةَ الخُلْدِ
وأطيافَ الضياء وكم تُصاحبُنِى على سُهْدِى
فألقاها مُحَيَّرةً وشاردةً بلا رُشْدِ
كأن جميعَها بَحثتْ عليكَ وأنت فى زُهْدِ !

---

(١) ترجمة أحمد زكى أبو شادى سنة ١٩٣٤ كتاب «الينبوع» ص ١٢٦ و ص ١٢٧ .
ويقول المترجم «واستعنا فى هذه الترجمة بالترجمة السابقة التى قام بها الأستاذ الشاعر على محمود طه .

إلى طائر صداح[1]

من « قبرة » الشاعر العبقرى شلى

[نقل الشاعر على محمود طه المهندس هذه القصيدة الخالدة مراعياً فى النقل دقة التعبير عن معانى الأصل الانكليزى ومحافظاً على مقتضيات البيان الشعرى العربى وجامعاً ما أمكن بين الاثنين]

٧ من أنتَ ؟ ! يا من يجوب الليل منفرداً — ولم تقعْ لى عليه بعدُ عينان ؟
أىُّ الخليقة قل لى أنت تشبهُ ؟ ؟ — وايها منك فى أوصافه دانى ؟
وهذه السحب أصباغاً مشكلة — فى رائع من فريد اللون فتّان
لا ينزل الغيثُ منها مثلما نزلتْ — شتّى أغانيك فى سحرىّ ألحان

٨ كشاعر فى سماء الفكر مختبىء — دلَّ الوجودَ عليه لحنهُ العالى
ألحان أغنية امسى يرتلها — كمرسل من نشيد الخلد سيال
أسلْنَ بالعالم السالى خوالجهُ — حتّى استحال شجوناً قلبُه السالى
بعثْنَ من ألمٍ فيهِ ومن أمل — ما لم يكن منهُ فى يوم على بال

٩ كأنَّ حوريةً فى ظلِّ شاهقةٍ — من البروج تقضىّ العيش فى خلس
لم يُغمض النومُ عينيها ولا خمدَتْ — نيرانُ قلب لها فى فحمة الغلسِ
باتتْ تلطف آلاماً تساورها — فى عزلة – بنشيدٍ ساحرِ الجرسِ
تطوفُ الحانُ موسيقاهُ مخدعها — كأنهُ الحبُّ فى إيقاعهِ السَّلسِ

١٠ كأنَّ بين الرُّبا التفتْ خمائلُها — فراشةٌ من سبيك التبر جَلواءُ

(١) ترجمة على محمود طه سنة ١٩٣٤ للمقتطف المجلد ٨٥ العدد ٣ ص ٣٥٦ – ص ٣٥٨ .

يا حسنَ أجنحةٍ منها مذهبةٍ ... قد رقّشها من الأسحارِ انداءُ
تُرى السماء صفاءً فهي إن خطرت ... فللسماء بهذا اللونِ اغراءُ
تجلو الازاهر والاعشابَ طلعتها ... اذا بدتْ ولها فيهن اخفاءُ

١١ كزهرة الحقل فى غيناء سرحتها ... لم يملأ النورُ منْ أجفانها حدقا
حتى إذا لفحتها الريحُ هاجرة ... زكتْ وأربتْ على املودها ورقا
وأرّجَ الحقلَ من انفاسها عبقٌ ... يشوقُ كلّ جناحٍ نحوها خفقا
تهفو . اليها من النسمات أجنحةٌ ... منْ كلّ مُنطلقٍ من عطرِها سرقا

١٢ ووقع لحنك فى الاسحار أرخم منْ ... وقع الندى فوق أعشاب البساتين
قد نقّط العشب المنضور سلسلهُ ... وجاد بالطلّ أفواف الرياحين
يا منْ على صوتهِ فى الافق منسجماً ... تصحو الازاهر فى أفنانها العِينِ
كلُّ البدائع مهما افتنَّ مبدعها ... لم تعدُ لحنَك فى صوغٍ وتلحين

١٣ قل لى أمن ملكوت الروح منطلق ! ؟ ... أم طائر أنت فى الآفاق هيمانُ ! ؟
أى الخواطر من حسن ومن بهج ... يشيعها منك فى الأرواح وجدانُ ! ؟
لم تشرئبُّ قلوبٌ من اضالعها ... لغير صوتك أو تنصبُّ آذانُ
حديث حب وخمر بات يسكبهُ ... من جانب الله انغام والحانُ ! !

١٥ من أينَ تلك الأغانى أنت ترسلها ! ؟ ... من أى مطرد الينبوع منسجم ! ؟
من أى فائرة الأمواج زاخرة ! ؟ ... وأى تلك المروج العذبة النسم ! ؟
من أى ضاحيةِ الآفاق صاحية ! ؟ ... أى السهولة والاغوار والقمم ! ؟
وأى حبٍّ أليفٍ منك أو وطن ! ! ... وأى جهلٍ لما نلقاهُ من ألمٍ ! ؟

١٧ وفى منامك والآفاق ساهمةٌ ... وفى انتباهك والظلماء إصغاءُ
لا بدَّ من نبأ للموت تعرفهُ ... وفى ضميرك منهُ اليوم اشياءُ
لأنت اعمق رأياً فى حقائقهِ ... مما نراهُ ونحن اليوم احياءُ
أو لا ؟ فكيف انسجام اللحن مضطرداً ... يجريهِ من رائق البلّور لألاءُ ! ؟

١٨ إنا نفكر فى ماضٍ بلا اثرٍ ... ومقبل من حياةٍ كلها غيبُ
ومستحيل نرجّى برقَ ديمتهِ ... وكلُّ ما نرجّيهِ منهُ مخلبُ
وكم لنا ضحكات غيرِ صادقة ... ما لم يشبْ صفوها التبريح والوصبُ
وإنَّ أشهى الأغانى فى مسامعنا ... ما سالَ وهو حزينُ اللحن مكتئبُ ! ؟

١٩ هبنا على رغم هذا ليس يجمعنا ... بالحقد أو كبرياء النفس أرهاقُ
فلا القلوب لدى البأساءِ جازعةٌ ... ولا بهنَّ إذا روِّعنِ إشفاقُ
واننا قد درجنا فى خليقتنا ... بلا دموع تــذرّيهنَّ آمـاقُ
فكيف كنا إذًا نلقاكَ فى صلة ! ؟ ... أو يغمر الروح لحنٌ منك رقراقُ ! ؟

١٧ يا أعذبَ الطير موسيقى وأروعها ... من كلّ رائق أنغام وألحانِ
ويا أعزَّ لنا من كلِ ما جمعت ... نفائسُ الكتب من دُرىّ تبيانِ
ياما أحقَّ اقتدارًا منكَ قدرتهُ ... بشاعر لبقٍ التصوير فنانِ
أنت المبرَّأ فى حبٍ وعاطفةٍ ... يا من تعاليتَ عن أرضٍ وإنسانِ

* * *

٢١ أما تُعلمنى مما يفيضُ بهِ ... غناؤكَ العذبُ تطرابًا وتحنانا ؟
ذاك الجنونُ الذى يهدى توافقهُ ... إلىَّ من صدَحات الخلدِ ألحانا !
ألستَ تلهمنى وحيًا يفيض بهِ ... فمَنى فأملأَ قلبَ الكون إيمانا ؟
أشدو فيلقى إلىَّ الكونُ مسمعهُ ... يصغى إلىَّ كما أصغى لك الآنا ؟ ؟

من الشعر الإنجليزى

القــبرة

للشاعر العبقرى الإنجليزى « شيللى »

. للأستاذ خليل هنداوى[1]

« تعد هذه القطعة أكمل ما جاء فى الشعر الإنجليزى . وقد نظمها صاحبها فى إيطاليا ، وهو فى الثامنة والعشرين من عمره . وقد قالت امرأته : إنه كان فى أحد أيام الصيف يتجول فى الغابات وقد سمع صوت قبرة ، فأوحت إليه قصيدة من أسمى قصائده »

(خ . هـ)

سلاماً عليك أيتها الروح المرحة !
أنت لستِ بطائر
يا من تسكبين من السماء ومن الطباق المجاورة
ألحاناً مبتكرة – علينا – يطفح قلبك بها
تطيرين إلى الأعلى ، دائماً إلى الأعلى
وتنقذفين من الأرض كسحابة من نار ،
وتطيرين فوق الأعماق الزرقاء
شادية وأنت محلقة ،
محلقة وأنت شادية . لا تنتهين
وفى لمعات الشمس الغاربة التى يسطع لها السحاب
تسبحين وتركضين كفرح طليق متوثب بدأ سباقه
صفرة المساء الأرجوانى تنتشر حولك

(١) ترجمة خليل هنداوى سنة ١٩٣٨ مجلة الرسالة المجلد ٦ العدد ٢٣٥ ص ١٨ و ص ١٩ .

وكنجمة غمرها نور النهار الواضح تصبحين متوارية
ولكنى لا أزال أسمع هتافك الطروب
الفضاء والأرض مفعمان بصوتكَ
كعهدهما عندما يرسل القمر أشعته من وراء سحابة منعزلة فى الليلة الصافية
والسماء يفيض على حواشيها شعاعه
خرير الينابيع بين الأعشاب اللامعة

* * *

القُبـــرة

للشاعر الإنجليزى بيرسى بيش شيلى[1]

ولد هذا العبقرى عام ١٧٩٢ ومات غريقا فى ليجهورن بإيطاليا عام ١٨٢٢ ، وإن الثلاثين عاما التى عاشها لتتضاءل أمام نضجه الفنى وإنتاجه الغزير الحافل بأسمى النماذج الشعرية فى قصائده الرائعة .

ويعد بحق الشاعر الفرد الذى يتقدم وحده الشعراء نوابغ الأعمار فى جميع الأجيال حتى اليوم .

وينفرد شعره بهذه الموسيقى المرحة الطلقة العافية التى توصف بالقيثارة التى ايقظت اعذب الأنغام فى قلب الحياة والتى انتزعت الرقة والحلاوة من جفاء الزمن وقساوته ، ولكن المدرسة الحديثة تعتبره أعظم الشعراء المتصوفة فى الإنجليزية بعد وليم بليك .

وقصائده الثلاث فى السحابة ، والرياح الغربية ، والقبرة ، من أشهر الغنائيات فى عالم الشعر .

ولما كانت القصيدة الاخيرة من أحفلها بصور الخيال والجمال التى لا مشبه لها فقد آثرت نقلها إلى العربية غير مجترئ على معانى الشاعر وأفكاره وسياقه الشعرى بشىء من الحذف ، بل مضيفا ما يقتضيه إظهار المضمر من المعنى وتبسيط المركب من الخيال مراعياً فى التعبير عن الأصل الإنجليزى ما توحى به مقتضيات البيان الشعرى العربى . وجامعا ما أمكن بين الاثنين .

١ يأيها الرُّوحُ يهفو حوله الفرحُ ... تحية أيُّهذا الصادحُ المرحُ
من أمة الطير هذا اللحنُ ما سَمِعت ... بمثله الأرضُ ، لا روضٌ ولا صَدَحُ
أنت الذى من سماء الروح منهلُهُ ... خمرُ إلهية لم تحوها قَدَحُ

(١) ترجمة على محمود طه سنة ١٩٤٢ ديوان «أرواح شاردة» ص ٤١ إلى ص ٤٦ .

يفيضُ قلبُك ألحانًا يُسلسلها ... فن طليقٌ من الوجدان منسرحُ !

* * *

٢ وعاليًا عاليًا لازلت منطلقًا ... عن الثرى تَصلُ الآفاق آمادا

مثل السحابة من نارٍ مُسَعَّرةٌ ... والبرق مؤتلقًا ؛ والنجم وقّادا

يهفو جناحاك فى أعماق زرقتها ... وأنت تضرب فى الآفاق مرتادا

تشدو فتمعِنُ فى أجوازها صُعُدًا ... فان عَلَوْت بها أمعنتَ إنشادا

* * *

٣ ومائجٍ ذهبّى النّور قد غرقتْ ... فى ذَوْبه الشمس عَبْرَ العالم الثانى

تُوَهِّجُ السحَب البيضاء حمرتهُ ... فتستحيل عليها ذاتَ ألوان

أشعةٌ ذات أمواجٍ غَدَوْتَ بها ... تطفو وترسبُ فى لُجيِّها القانى

كأنما أنت جذلانًا ترواحنا ... روحٌ من الطَّرَب العلوىّ نورانى

* * *

٤ تذوبُ حولك (إمّا طِرْتَ فى أفقٍ) ... غلالة الأرجوان الشاحب الساجى

كنجمةٍ فى سماء الليل خافقة ... تذوبُ فى فَلَقٍ للصبح وهّاج

يا من تُطرِّبنى ألحانُ غبطته ... وما رأيت له طيفًا بمعواج

ألا أراكَ فإنى سامعٌ نغمًا ... يهفو إلىَّ بإطراب وإبهاج

* * *

٥ وصاعدًا فى مضاء السهم أرسله ... قوسٌ من الكوكب الفضّى منتزعه

ينأى فيخبو رويدًا وهجُ شعلتهِ ... حتى يُلاشَى كأنَّ الفجرَ يتبعه

ونرسل العينَ نرعاهُ هنا وهنا ... وما يبينُ لنا من أين مطلعه !

حتى إذا عزَّنا المرأى وأجهدنا ... دلَّ الشعور على أنْ ذاك موضعه ! !

* * *

٦ هدى السماء لموسيقاك مائجة ... والأرض يغمرها من صوتك الطربُ

وصفحة الليل أصفى ما يكون سوى ... غمامةٍ خلفتّها وحدها السحبُ

وقد بدا القمرُ الوضّاحُ يُمطرها ... ارسالَ ضوء على الآفاق تنسكِب

يرمى السموات سيلٌ من أشعتها   تكاد تسبحُ فى طوفانه الشهبُ

* * *

٧ من أنت ! يامن يجوب الليل منفردًا   ولم تقعْ لى عليه بعدُ عينانِ ؟
أىُّ الخليقة قل لى أنت تشبهه   وأيها منك فى أوصافهِ دانى ؟
وهذه السُّحبُ أصباغًا مشكلةً   فى رائع من فريد اللون فتّان
لا ينزل الغيثُ منها مثلما نزلتْ   شتّى أغانيك فى سحرىِّ ألحان !

* * *

٨ كشاعر فى سماء الفكر مختبئ   دلَّ الوجودَ عليه لحنُه العالى
ألحان أغنية أمسى يرتلها   كمرسلٍ من نشيد الخلد سيّال
أسلْنَ بالعالم السالى خوالجهُ   حتّى استحال شجونًا قلبهُ الخالى
يَعْنَ من ألمٍ فيه ومن أملٍ   مالم يكنْ منهُ فى يوم على بال

* * *

٩ كأنَّ حوريةً فى ظلِّ شاهقة   من البروج تقضّى العيش فى خُلسِ
لم يُغمض النومُ عينيها ولا خمدَتْ   نيرانُ قلب لها فى فحمة الغلسِ
باتتْ تلطّف آلامًا تساورها   فى عزلة بنشيدٍ ساحرِ الجرس
تطوفُ الحانُ موسيقاهُ يخدعها   كأنهُ الحبُّ فى إيقاعه السّلس

* * *

١٠ كأنَّ بين الرُّبا التفَّتْ خمائلُها   فراشةٌ من سبيك التبر جلواء
ياحسن أجنحةٍ منها مذهبةٍ   قد رقّشتها من الأسحار أنداء
تُرِى السماءَ صفاء فهى إنْ خطرتْ   فللسماء بهذا اللون إغراء
تجلو الأزاهرَ والأعشابَ طلعتُها   إذا بدتْ ولها فيهن إخفاء

* * *

١١ كزهرة الحقلِ فى غيناء سرحتها   لم يملأ النورُ منْ أجفانها حدقًا
حتّى إذا لفحتْها الريحُ هاجرةً   زكتْ وأربتْ على أملودها ورقًا
وأرّج الحقلَ من أنفاسها عبقٌ   يشوق كلَّ جناحٍ نحوها خفقا

تهفو إليها من الأنسامِ أجنحةٌ   منْ كلّ مُنطلقٍ من عطرِها سرقا

* * *

١٢ ووقعُ لحنك فى الأسحار أرخم من   وقع الندى فوق أعشاب البساتين
قد نقّط الزّهرَ المنضورَ سلسلهُ   وجاد بالطلِّ أفواف الرياحين
يا منْ على صوتهِ فى الأفق منسجمًا   تصحو الأزاهرُ فى أفنانها الغينِ
كلُّ البدائع مهما افتّن مبدعُها   لم تعْدُ لحنَك فى صوغٍ وتلحين

* * *

١٣ قل لى أمن ملكوت الروح منطلقٌ   أم طائرٌ أنت فى الآفاق هيمانُ ؟
أى الخواطر من حسن ومن بهج   يشيعها منك فى الأرواح وجدانُ ؟
لم تشرئبَّ قلوبٌ من أضالعها   لغير صوتك أو تنصبّ آذانُ
حديثُ حبٍ وخمرٍ بات يسكبهُ   من جانب الله أنغام وألحانُ ! !

* * *

١٥ من أين تلك الأغانى أنت ترسلها ؟   من أى مطّرِد الينبوع منسجم ؟
من أى ثائرة الأمواج زاخرةٍ ؟   وأى تلك المروج العذبة النسمِ ؟
من أى ضاحيةِ الآفاق صاحيةٍ ؟   أى السهولة والأغوار والقمم ؟
وأى حبّ أليف منك أووطنٍ ؟   وأى جهلٍ لما تلقاهُ من ألمٍ ؟

* * *

١٧ وفى منامك والآفاقُ حالكةٌ   وفى انتباهك والظلماءُ إصغاءُ
لابدَّ من نبأ للموت تعرفهُ   وفى فؤادك عنهُ اليوم أشياءُ
لأنت أعمق فكرًا فى حقائقهِ   مما نراهُ ونحن اليوم أحياءُ
أو لا ! فكيف انسجام اللحن مضطردًا   يُجريه من رائق البللور لألاءُ ! ؟

* * *

١٨ إنّا نفكر فى ماضٍ بلا أثَرِ   ومُقبلٍ من حياةٍ كلها غيبُ
ومستحيلٍ نرجّى برقَ ديمته   وكلٌّ ما نرتجيهِ منهُ مختلبُ
وكم لنا ضحكاتٌ غيرُ صادقةٍ   ما لم يشبْ صفوها التبريح والوصَبُ

وإنَّ أشهى الأغانى فى مسامعنا ... ما سالَ وهو حزينُ اللحن مكتئبُ !

* * *

١٩ هبنا على رغم هذا ليس يجمعنا ... بالحقد أوكبرياء النفس أرهاقُ
فلا القلوبُ لدى البأساء جازعةٌ ... ولا بهنَّ إذا روّعن إشفاقُ
وأننا قد درجنا فى خليقتنا ... بلا دموعٍ تـذرّبهنَّ آمـاقُ
فكيف كنا إذًا نلقاكَ فى فرحٍ ! ... أو يغمر الروحَ لحنٌ منك رقراقُ ! ؟

* * *

٢٠ يا أعذبَ الطير موسيقى وأروعها ... من كلٍّ رائقِ أنغامٍ وألحانِ
ويا أعزَّ لنا من كلٍّ ما جمعت ... نفائسُ الكتب من دُرىٍّ تبيانِ
ياما أحقَّ اقتدارًا منكَ قدرتهُ ... بشاعرٍ لبقِ التصوير فنّانِ
أنت المبرّأ فى حبٍّ وعاطفةٍ ... يا من تعاليتَ عن أرضٍ وإنسانِ

* * *

٢١ أما تُعلمنى مما يفيضُ بهِ ... غناؤكَ العذبُ تطرابًا وتحنانا !
ذاك الجنونُ الذى يُهدى توافقهُ ... إلىَّ من صدَحات الخلدِ ألحانا !
ألستَ تُلهمنى وحيًا يفيض بهِ ... فمى ، فأملأ قلبَ الكون إيمانا !
أشدو فيُلقى إلىّ الكونُ مِسمعهُ ... يصغى إلىَّ كما أصغى لك الآنا !

إلى قبرة[1]

وآخر قصيدة أرغب فى الاقتباس منها قصيدة رائعة مطبوعة بطابع « شلى » ، وتتجلى فيها عبقريته الفذة التى تنسج حول منظر صغير أو أمر بسيط نسيجًا قويا من المعانى المبتكرة والتخيلات الطريفة ، فها هو يسمع غناء قبرة فى مساء يوم من أيام الربيع فيناجيها مناجاة الشاعر الفنان الذى ينظر للأمور بمنظار دقيق فيرى ما لا يراه غيره من البشر وتقترن أحاسيس ومشاعر لا تعترى غيره فيعبر لنا عن كل ذلك فى قصيدة قوية يقول فيها :

حييت أيتها الروح اللطيفة ، إذ لا أتصور انك طير لأنك تسكبين قلبك كله فى نغمات منسجمة من السماء القدسى أو من جواره .

وفى ضوء الشمس الذهبى عندما تميل للغروب وتصبغ الغيوم صبغة لامعة أراك تسبحين مسرعة فى الفضاء كما تسبح موجة من الطرب فى مخيلة الإنسان .

وأرى المساء الأرجوانى الشاحب يذوب حوله فلك مسيرك كما تذوب نجمة فى السماء طلوع النهار ، فأنت لا نراك ولكنا نسمع صوتك الحاد البهيج .

وها هى الأرض وما حولها من هواء قد أترع بصوتك كما يحصل فى ليلة صافية عندما يمطر القمر أشعته اللؤلؤية فيفيض السماء بها .

أى شىء أنت ؟ لسنا نعرف ، وما أكثر الأشياء شبها بك !

هل أنت كالشاعر المنزوى وهو يستنير بأفكاره ويطرب بغنائه الذى لا يطلبه منه أحد ، حتى يرى العالم مترعًا بالآمال والمشاعر والمخاوف ، ذلك العالم الذى لا يعبأ به !

أم أنت كفتاة رفيعة قابعة فى برجها الحصين وهى تواسى روحها الرازحة تحت عبء غرام عنيف بموسيقى عذبة فى ساعة خفية فتفيض أنغام الموسيقى التى تغرق قصرها ؟

أم أنت كوردة تتظلل بين أوراقها الخضراء يفتحها النسيم اللطيف فترسل رائحة زكية تجعل الفراش المتنقل حولها يغشى عليه لشدتها وقوة عبيرها ؟ .

---

(١) ترجمة ابراهيم سكيك سنة ١٩٥٠ مجلة الرسالة المجلد ١٨. العدد ٢٩٥ ص ٩٧٩

إن الموسيقى الصادرة منك لتفوق فى جمال وقعها صوت قطرات المطر فى الربيع وهى تتساقط على مرج أخضر لامع تفتحت أزهاره بعد أن أيقظها الغيث فجعلها فى مرح وحبور.

علمينى أيتها الروح أو الطير شيئًا عن أفكارك الخاصة لأنى لم أسمع فى حياتى قصائد غزلية أو خمرية أرسلت فى نفسى طوفانًا من الطرب كما أرسلت أنت.

وإذا قارنت صوتك بصوت جوقة ملائكية أو ترتيلة النصر الفرحة فإنها مقارنة فارغة أشعر بأن ينقصها شىء خفى.

أى موضوع تدور حوله ينابيع انغامك السعيدة ؟ أهى عن الحقول والجبال ، أم عن الأمواج والسماء ، أم عن بنات جنسك ؟

وعلى كل فلا يمكن أن يكون فى صوتك الطروب الحاد نغمة من نغمات الضعف أو ظل من القلق لأنك تحبين ، ولكن لا يبلغ بك الحب إلى درجة الوله وما ينتج عنه من أشجان.

لا بد أنك تفكرين فى أمور حقيقية عميقة خلاف ما نحلم به نحن بنى البشر ، وإلا فمن أين لك هذا السيل البلورى من الأنغام !

أما نحن فإننا ننظر ونفكر فيما مضى وفيما هو آت ، حتى نذوى مما لا وجود له ، ولا تصدر عنا ضحكة مهما كانت إلا وهى مشوبة بل مثقلة بالألم ، وأعذب أغانينا تلك التى تتحدث عن الأحزان.

إيه يامن احتقرت الأرض وعلوت فى الفضاء ، علمينى نصف الحبور الذى لا بد أن عقلك يعرفه حتى تنبعث من شفتى أنغام منسجمة كأنغامك وحتى يصغى العالم إلى » كما أصغى لك الآن.

* * *

هذا ما رغبت أن أعرض لقراء العربية عن الشاعر الموهوب الذى له مكان فى قلب كل انكليزى ليكون فى قراءة تأملاته وأفكاره متعة ولذة راجيًا أن اتمكن من متابعة الكتابة عن الأدب الغربى والسلام.

إبراهيم سكيك

إلى قبـــرة[1]

(١)

سلام لك أيها الروح الطروب

ما أنت أبدًا بطائر

يسكب كل قلبه

من السماء أو قربها

فى فيض من أنغام الفن الطليق .

(٢)

إلى أعلى وأعلى

تنطلق من الأرض

كسحابة من نار

تحيطك الزرقة العميقة

وتغرد محلقًا ، وتحلق مغردًا .

(٣)

فى البوق الذهبى

للشّمس الغاربة ،

التى تتوهج فوقها السحب

تسبح وتطير ،

كبهجة تجسدت ، ولم يكد يبدأ انطلاقها

---

(١) ترجمة المسيرى وزيد سنة ١٩٦٤ كتاب «الرومانتيكية» ص ٢٦١

(٤)

المساء الأرجوانى الشاحب

يذوب حول مسارك

أنت كنجم السماء

لا ترى فى ضوء النهار الساطع

ولكنى أسمع ألحان فرحتك العالية

(٥)

أنت تصعد فى مضاء سهم من سهام

هذا الفضاء الفضى

الذى تخبو شعلته المتقدة

فى الفجر الأبيض الصافى ،

حتى لا نكاد نراها ؛ وإنما نشعر بوجودها .

(٦)

صوتك العـــالى

يتردد فى الأرض والجو

كما يحدث ، والليل صاف

أن يمطر القمر أشعته

من سحابة وحيدة ، فتفيض بها السماء .

(٧)

نحن لا نعلم من أنت

ولا من يشبهك !

فالسحب المتشحة بقوس قزح

لا تسح قطرات بهيجة
كرذاذ الألحان الذى ينهمر منك .

(٨)

أنت كشاعر مختبىء
في نور الفكـــر
يترنم بأناشيد لم يطلبها أحد
حتى ينتبه العالم
ويشارك فى آمال ومخاوف لم يكن يأبه لها

(٩)

أنت كعذراء كريمة المحتد
تختلس ساعة
في برج قصر
لتواسى روحها المثقلة بالهوى
بموسيقى عذبة كالحب تفيض بها خميلتها :

(١٠)

أنت كحشرة ذهبية وهاجة
في واد من الندى
تنثر لونها الأثيرى
دون أن تراها عين
بين الأزاهير والحشائش التى تحميها من الأبصار .

(١١)

أنت كوردة فى خميلة
من أوراقها الخضراء
سبتها رياح دافئة ،
حتى بعث عبيرها الوهن ، لفرط عذوبته
فى أوصال هؤلاء اللصوص ذوى الأجنحة الثقيلة

(١٢)

إن ألحانك أرخم
من إيقاع رذاذ الربيع
على الحشائش المتلألئة ،
وعلى الأزهار التى أيقظها المطر ،
أرخم من كل ما هو بهيج وصاف ونضر.

(١٣)

لقنا ، روحًا كنت أم طائرًا ،
ما لديك من أفكار عذبة :
فأنا لم أسمع أبدا
أنشودة للحب أو الخمر
تتلاحق أنفاسها بمثل هذا الفيض من النشوة المقدسة.

(١٤)

إن أنشودة الزواج
أو أغنية النصر ،
لو قورنت بأنشودتك ، لكانت كلها

ادعاء أجوف –
شيئًا نشعر أن به نقصًا خفيًا .

(١٥)

من أى الينابيع
تنبثق نغمتك السعيدة ؟
من أى الحقول ، أو الأمواج ، أو الجبال ؟
من أى أشكال السماء أو السهول ؟
أمن حبك لأبنائك ، أم لأنك تجهل الألم ؟

(١٦)

إن السأم لا يمكن أن ينالك
ما دام فرحك عميقًا صافيًا . .
وشبح الكـدر
لن يقترب منك أبدًا
لأنك تحب ، ولكنك لم تعرف أبدًا سأم الحب الحزن .

(١٧)

يقظان كنت أم نائمًا
لا بد أنك ترى فى الموت
أشياء أصدق وأعمق
مما نحلم به ، نحن بنى الموت ،
وإلا ، فكيف يمكن لأنغامك أن تفيض فى مثل هذا الجدول البلورى ؟

(١٨)

نحن ننظر فيما مضى وما هو آت ،
ويسقمنا الحنين إلى ما لا يوجد ؛

أصدق ضحكاتنا
تشوبها لمسة من ألم ؛
وأعذب أغنياتنا هى تلك التى تحكى أكثر الأفكار حزنًا .

(١٩)

ولكن ، لو استطعنا أن نزدرى
البغضاء والكبرياء والخوف ؛
ولو كنا مخلوقات ولدت
كى لا تذرف دمعة واحدة ،
لما استطعنا رغم هذا أن نقترب من ابتهاجك أبدًا .

(٢٠)

يا من تزدرى الأرض !
إن مقدرتك على الغناء
تفوق كل الألحان
ذات النغمات المرحة ؛
وتفوق كل الكنوز التى توجد فى الكتب .

(٢١)

ألا فلتعلمنى نصف الفرح
الذى يعرفه عقلك ؛
وسوف يفيض من شفتى عندئذ
جنون من التغم ،
يجعل العالم يصغى ، كما أصغى لك الآن .

« شللى »

القبرة (الترجمات العربية)

(التحليل والدراسة)

مقدمة :

ليس مجرد صدفة أن تكون أول قصيدة (فيما وصلنا إليه) دخلت لغتنا العربية من شعر شلي هي رائعته « إلى قبرة » . فقد ترجمها أو استوحاها استيحاء مباشرا أحمد زكي أبو شادي سنة ١٩١٠ وهو ما يزال طالبا في المرحلة الثانوية ، ومنذ ذاك استمرت ترجماتها الثمانية أو أكثر تنشر في المجلات والكتب حتى سنة ١٩٦٤ . وليس صدفة أيضا أن تحظى هذه القصيدة الأصعب ولا شك من قصيدة « فلسفة الحب » ، والأطول كثيرا ، بعناية ثمانية من المترجمين منهم قطب من أقطاب الشعر الرومانسي هو علي محمود طه الذي ترجمها ونشرها ثلاث مرات ، وفي كل مرة يضيف ما حذف حتى نشرها كاملة في ديوانه « أرواح شاردة » .

فالطير بما يوحي به في واقع حياتنا وما يرمز إليه من صلة بين السماء والأرض له صور متعددة في تراثنا الشعري ، صورة الورقاء أو الحمامة أو اليمامة التي تنوح على فقد قرينها أو حبيبها من عهد عاد كما يقول المعري ، وصورة الطائر الذي هو النفس أو الروح التي تتغنى بأشواق الشعراء المتصوفين ، وصورة الطائر العادي الذي يرمز إلى الحرية وإلى خلو البال فيناديه الشاعر ليشاركه همومه أو يفك قيده . أما الطائر سفير البشر إلى السماء أو سفير السماء إلى البشر فهو صورة أقل شيوعا ولكنها تضيف طاقة أخرى إلى هذه الرموز لترفد الشعر بالكثير من الصور والأفكار والمعاني .

وتحفظ لنا أساطيرنا الشرقية منذ عهود موغلة في القدم ، كاسطورة « جلجامش » ، رمز الطير للروح الإنسانية ؛ وتراث الفراعنة يصور لنا الأرواح على هيئة طيور ، وفي الفن المسيحي في العصور الوسطى يصور الروح القدسي على شكل حمامة ، وصورة الملائكة مازالت في أعماق وعينا صورة طيور ، وأجنحة الملائكة تذكر كثيرا في شعرنا القديم والحديث . وقريب من هذا صور الطير في تراثنا الديني على المستوى الأدبي والشعبي ، مثلما نجد في عصافير الجنة وطيورها وما نجد من ذكر القرآن الكريم للغة الطير وهدهد سليمان ، وقد علم الله سبحانه سليمان منطق الطير (سورة النمل الآية ١٦) . وفي غزوة أحد ود الرسول (ص) أن تترك أجساد صحابته من المؤمنين ،

ومنهم عمه حمزة ، فى العراء لترّفع إلى السماء فى « حواصل الطير » . وقيل إن أرواح الشهداء ترفع إلى الجنة تشريفاً لها تحملها طيور خضر تعلق فى أشجار الجنة .

وفلاسفتنا يولون رمز الطير اهتماما كبيرا . فابن سينا يكتب « رسالة الطير » والغزالى أيضاً يكتب بدوره « رسالة الطير » وفريد الدين العطار الشاعر الفارسى الصوفى الذى أثر كثيرا فى شعرائنا يكتب مطولته « منطق الطير » . وأسطورة الطيور التى تعرج إلى السماء (العنقاء أو السيمرغ حسب العطار) بحثا عن الله لتجتمع فى حضرته تولى عليها من بينها ملكا ، صورة مملوءة بمخاطر العروج ومراحله ومباهج البشائر التى تبشر بالوصول إلى السماء بعد المعاناة الشديدة ، صور كثيرة لعل جزء الاستبشار فيها بالوصول هو الذى يصور الفرح بالنسبة للطير . هذا الفرح الذى بُنيت عليه قصيدة شلى والذى لا نعثر عليه إلا قليلا فى شعرنا .

وإلى جانب هذه الناحية الفلسفية نجد فى الأدب الرسمى والشعبى طائفة ضخمة من الأفكار والصور لعل ما ورد فى كتاب « الحيوان » للجاحظ أقدمها[1] وكذلك نجد طائفة من شعر الطير فى « طوق الحمامة » لابن حزم ومنه ما هو رمز صوفى . كما نجد فى الأدب الإنجليزى مطولة شعرية رمزية كتبها تشوسر فى العصور الوسطى عنوانها برلمان الطيور (The Parlement of Fowles) ، وهى فلسفية أيضا .

ويطول بنا الحديث لو حاولنا أن نحصى كل مظاهر ثقل رمز الطير فى تراثنا الشعرى ، لذلك نكتفى بمجرد هذه الإشارات لنقف وقفة قصيرة عند استعمال الصوفية للطير رمزاً للنفس أو للروح ، فقد كان لهذا أثره فى استيحاء قصيدة شلى ويكفى أن نذكر عينية ابن سينا :

نزلت إليك من المحلّ الأرفع ورقاءُ ذاتَ تـدلّـل وتمنّـعِ

وهى التى عارضها شوقى وتأثر بها الشعراء الرومانسيون وما منهم إلا من تأثر كثيراً بشوقى فالقصيدة تمضى لتقول :

تبكى إذا ذكرْت دياراً بالحمى بمدامعٍ تَهْمِى ولـمَّا تقطعِ

ولكن هذه الورقاء لا تبكى قرينها لأن الله أهبطها لا ليفرق بينها وبين قرينها ، وإن بكته ،

---

(١) الجاحظ الحيوان تحقيق عبد السلام هارون سنة ١٩٣٨ الكتاب الأول من الجزء الثالث .

ولكنه أهبطها لتعود إليه مرة أخرى إلى السماء « عالةً بكل خفيّةٍ سامعةً مالم تَسْمع » فاذا دنا رحيلها إلى الفضاء سجت تغرد فوق ذروة شاهق مثل قبرة شلى ، ثم هى مثلها أيضا .

وهى التى قطع الزمان طريقها حتى لقد غَرَبَتْ بغير المَطْلَع
فكأنها برق تألق بالحمى ثم انطوى فكأنه لم يَلْمَعِ

والعجيب أن الشبه بين « ورقاء » ابن سينا و « قبرة » شلى شبه يلفت النظر ، وخاصة فى رحلة العروج إلى السماء ، لكنا مضطرون إلى العبور على هذا لنصل إلى ورقائنا فى الشعر الحديث .

فقد ازدحم الشعر الحديث وخاصة بعد ترجمات إلى قبرة شلى ، وكروان كيتس ، وعصفور وردزوورث . بالطيور والعصافير على طريقة هؤلاء الشعراء ولكن بصبغة دامغة من تراثنا القديم . فما يزال الشعراء يرددون موقف أبى فراس الحمدانى الذى ناحت بقربه حمامة فهو يريدها أن تشاركه همومه ويغبطها على حريتها ويعجب كيف يضحك وهو المسجون ، وتبكى هى الحرة الطليقة :

أقول وقد ناحت بقُربى حمامة أيا جارتا هل بات حالك حالى
معاذ الهوى ما ذقت طارقة النوى ولا خطرت منك الهموم ببال
أيحمل محزون الفؤاد قوادم على غصن نائى المسافة عال
أيضحك مأسور وتبكى طليقة ويسكت محزون وينطق سال

أو موقف أبى العلاء الذى لا يفرق بين غنائها أو بكائها فى مطلع قصيدته الشهيرة فى الرثاء « غير مُجدٍ فى ملتى واعتقادى » وكان الأولى بها — كما يأتى بعد ذلك فى نفس القصيدة — أن تنوح بل أن تتخلص من زينتها بهذا الطوق أو العقد حول عنقها لتبكى صديقه الفقيه الحنفى الذى يرثيه . ولكنهم بدأوا حديثا يقفون بالطير المغرد ليتأملوا فرحه وغناءه الذى غرقت فيه قصيدة شلى .

وحَصْرُ الشعراء المحدثين الذين كتبوا قصائد فى الطير لا سبيل إليه لأن الطير كثيراً ما لا يأتى فى عنوان القصائد ولكنا نتلمس ما يمكن أن يعزى فى شعرهم إلى شلى . ففكرة مناشدة الطير أن يقول الشعر أو يعلم الشاعر سحر غنائه فكرة بارزة عند شلى وهى كذلك عند الرومانسيين العرب ولا أظن أنها كانت سائدة من قبل . فشكرى فى ديوانه فى قصيدة « عصفور الجنة[1] يقول :

(١) الديوان ص ٢٢٦ وص ٢٦٧ .

وجُدْ لى منكَ بالشعر فإنا فيه إخوانُ

ويقول :

وأسمِعْنى من الشعر فإنا فيه خِلاّنُ

ويقول زكريا إبراهيم فى قصيدته « الهَزّار » ، وهى مزج بين قبرة شلى وأبيات لشكسبير معروفة وردت فى مسرحية « روميو وجولييت » .

عـلّـم شـبيهك يـا هَـزَارُ إجادَةَ الـنغَـم الـبـديع [1]

كذلك يتمنى الشعراء منذ أيام أبى فراس الحمدانى أن يكونوا أحرارا مثل الطير . ويعبّر جبران خليل جبران عن هذا المعنى بأسلوبه الرقيق المعروف فى قصيدته « الشّحرور » :

لـيـتنى مـثـلك روحـا فى فضـا الـوادى أطيرْ
أشرب الـنـور مـدامـا فى كؤوس من أثـيـرْ

مما نجده عند شلى . وقد ذاعت ترجمات إلى قبرة فى فترة تأليف جبران لقصيدته تلك ولكنا لا نستطيع إلا بعد دراسة أن نقرر كم ذا تدين كل هذه القصيدة بدقة إلى قبرة شلى بالذات .

ولقد أسلفنا القول كيف أن العقاد قد ضاق ذرعا بتقليد الشعراء الرومانسيين فيما أبدعوه عن الطيور لأنها طيور غريبة عن البيئة المصرية ، ثم كيف رد عليه ضمن مَنْ ردّ مختار الوكيل زاعما أن كروانيات العقاد (قصائده فى ديوانه هدية الكروان) إن هى إلا « أفراخ قبرة شلى » ويدلل على ذلك ببضعة أبيات للعقاد تشبه إلى حد بعيد أبيات شلى ، والوكيل يستعمل فى هذا ترجمته هو للقصيدة وهى تجاوزاً تعد ترجمة شعرية كاملة أو تأليفاً جديداً . وسنقف بها .

إن العقاد بأسلوبه المميز يقول أبياتا شبيهة مثل بيته :

علمتنى بالأمس سرّك كله سر السعادة فى الوجود الثانى

ولم ينفرد مختار الوكيل بإبراز تأثر العقاد بقبرة شلى ولكن الهمشرى فى مقال بمجلة « أبولو » يشير

---

(١) البيت التاسع من القصيدة وهى منشورة فى مجلة السفور عدد مارس ١٩١٧ .

إلى أخذ العقاد من شلى إشارات طريفة فنى « وحى الأربعين » نجده فى غزله الفلسنى بعدد للحبيبة – وهى الجمال المجرد ذاته – فيقول لها فيك من كذا وكذا من مظاهر الطبيعة المتعددة مثلما نجد عند شلى فى قصيدته ، كما يتأثر بجمع المفارقات فيجمع بين الرحمة واللعنة معا ، كما يجمع التضاد فى البهاء المظلم والقمر بين السحاب والحى بين الموتى أو الكوكب فوق العاصفة وهكذا مما نجده فى شعر شلى فى هذه القصيدة وفى غيرها . والذى أخذه العقاد من « قبرة » شلى بالذات مبثوث فى قصائد عدة من كروانياته وفى وحى الأربعين مما لا مجال للوقوف به ، والهمشرى وهو لم يترجم قصيدة شلى يخاطب عصفورته فيقول لها بأسلوبه المميز أيضا :

ردِّدى فى السكون ذكرى الهديل وتغنَّى يا شهر زادِ النخيل

وللشابى قصيدة فى مناجاة عصفور ولغيره قصائد كثيرة نشر الكثير منها فى المجلات الأدبية ، فى نفس هذه الفترة التى انتشرت فيها ترجمات شلى ، وغير شلى ، من شعر حول الطيور .

وأول ترجمة شعرية وشبه كاملة للقصيدة كانت للشاعر على محمود طه . نشرها فى السياسة الأسبوعية فى ٢٥ ديسمبر سنة ١٩٢٦ .

يا أيها الروحُ جذلاناً . يغنّينا تحيةً لك يا صدَّاحَ وادينَا

وذكره لوادينا ينبهنا إلى حقيقة هامة تنفع فى محاولات تخليص أثر الشعر الغربى من المؤثرات التى لم تأت منه لأنها قديمة موروثة . فهذا شوقى الذى لا نعرف أنه تأثر بقبرة شلى ، ينشر قبل نشر قصيدة على محمود طه ببضعة أسابيع وفى نفس المجلة وعلى نفس القافية التى استعارها منه على محمود طه فيما نظن ، قصيدةً كتبها فى منفاه فى اسبانيا وهى من أجمل قصائده تدفقَ عاطفة ودقةَ موسيقى يقول شوقى :

يا نائح الطَّلح أشباهٌ عوادينا نَشْجى لواديك أم نأْسَى لوادينا

ولا نقف من هذه القصيدة الطويلة إلا عند أبيات لها دلالة ما فى موضوعنا إذ يقول :

ويا معطَّرة الوادى سرت سحرا فطاب كلُّ طروح من مرامينا
ذكية الذيل لو خلنا غلالتها قميصَ يوسفَ لم تحسَبْ مغالينا
جشمت شوك السرى حتى أتيت لنا بالورد كُتْباً وبالريّا عناوينا

ثم يستمر فى وصف الطير مادحا له لأنه رسول الأحبة من مصر إليه فى منفاه ، متغزلا بصفات لا تشبه ما يصف شلى به طيره الذى أحاله إلى روح خفية تسرى ، ولكنه يضفى على الطير حبا وعرفانا بالجميل يشبه ما عند شلى .

ومع أن على محمود طه متأثر بشوقى كثيرا ، وما كان له إلا أن يتأثر بحكم زمانه ، فقد أخذ من شوقى القافية وبعض الألفاظ . ولكن لأنه يترجم شلى أساسا لم يمض إلى أكثر من هذا فى تقليد شوقى . والنقلة بقصيدة شلى نقلة واضحة وضخمة فالطير هنا ليس ورقاء نائحة ، وليس روحا هبطت من السماء تبحث عن قرينها أو تتعرف على ما ستنقل أخباره إلى السماء ، ولا تأتيها السعادة إلا تذكارات لما قد عرفته سلفا أيام أن عاشت فى السماء أو فى القرب من الحق ، ولا تخالطها البهجة إلا بالاستبشار فى بعض مراحل العروج التى تعد بقرب التوصل إلى « الحضرة الإلهية » .' أن الطير فى القصائد المترجمة هو طير شلى جذلان فرحاً يشع على العالمين غناء هو سحر وبهجة تتسلل إلى النفس وإلى مظاهر الطبيعة فتنقلها نقلة ضخمة نحو الأمل والحب والانطلاق والتحرر والجمال .

إنه طير يلفت النظر لا بشكله ولا لمجرد غنائه ، وإنما يلفت النظر لهذه البهجة المفرطة والسعادة الغامرة . إنه فرط الفرح الذى يعبر عنه كيتس لكروانه بقوله « ولكن كونك سعيداً هذه السعادة بسعادتك وأنت تغنى للربيع » : (Being so happy in thy happiness) .

هذا الطير السعيد سعادة أثيرية هو سر الحياة والوجود ، وهو الذى سنلقاه فى المترجمات لقصيدة شلى وسنقف بمعانى القصيدة لأنها أساسية فى الترجمة أما بناؤها ومعمارها فقد عالجناه عند الحديث عن الشاعر ونظرية الشعر عنده فى الباب الثانى من القسم الأول .

المترجمات :

تمثل هذه القصيدة النبرة الغنائية عند شلى أصدق تمثيل . فهى تتكون من مقاطع تتناول الانطباع الذى تحدثه أغنية القبرة فى نفس الشاعر . وكشأن شلى دائما يتحول هذا الانطباع إلى لحظة تأمل لموقف الشاعر من الوجود والرسالة التى على الشاعر أن يؤديها تجاه مجتمعه . . ويبدأ شلى بتصوير لحظة سماعه صوت القبرة مؤكدا العلاقة الوثيقة بينه وبينها باعتبارها فنانا ينشد أناشيد تلقائية ، وباعتبارها كائنا حيا يجسد الفرح الخالص الذى كان شلى يعتقد أنه صعب المنال بالنسبة

للبشر ، لأن الفرح عندهم دائما تشوبه لمسة ألم ورنة حزن . ولذلك فإن أغنية الطائر تمثل لديه مثلا أعلى لما يستطيعه قلب الإنسان من فرح غامر نقى يتحدى حدود الغناء التى تفرضها عليه طبيعته .

وتنقسم الترجمات العربية لهذه القصيدة إلى قسمين :

القسم الأول يسميه أصحابه « تعريبا بتصرف » ويشتمل إما على تلخيص للقصيدة ، وإما على أبيات من الشعر مستوحاة منها . . أما القسم الثانى فهو ترجمة دقيقة إلى حد كبير سواء أكانت نثراً أم شعراً . ومن الطبيعى إذن ألا يؤاخذ من يعترف بالتصرف فى تعريبه للقصيدة على ما يضيف وما يحذف من صور وكلمات أو أى تغيير مما نعتبره خطأ فى الترجمة أو فى فهم المعنى . . وأصدق مثل على هذا ترجمة محمد على ثروت المنشورة فى مجلة « السفور » (العدد ١٣ ، بتاريخ ٢٩ يناير ١٩٢٠ ، صفحة ٤ — ٥) بعنوان « البلبل الغرد » ، كما ينطبق هذا القول إلى حد ما على ترجمة فليمون خورى المنشورة فى « المورد الصافى » (بيروت المجلد الثالث رقم ٣ ، صفحة ٤٣ — ٤٤ ، عام ١٩١١) . وفى هذا القسم أيضا تندرج ترجمة أحمد زكى أبو شادى الشعرية المنشورة فى كتاب « الينبوع » (عام ١٩٣٠ ، صفحة ١٢٦ — ١٢٧) ، فهى أبيات متفرقة مستوحاة من قصيدة شلى ولا تعتبر ترجمة إذ لا يمكن مقارنتها بأية أبيات محددة من قصيدة شلى .

فمثلا بدلا من الفقرة الأولى التى يرحب فيها شلى بالطائر ملقبا إياه بالروح السعيدة ومنكراً أنه طير لأنه يسكب قلبه المُفعَم بالسرور من أعلى السموات فى أنغام غزيرة من الفن التلقائى ، نرى محمد على ثروت يقدم لنا شرحا مليئا بالعبارات التى لا علاقة لها بهذه الفقرة فيقول :

« أيها الطائر المحلّق فى الجو تعرونى لذكراكَ هزة وتأخذنى إذا ما أردتُ تبيان حقيقة أمرك حيرة وارتباك ، لا أستطيع أن أعرف أيها الطائر هل أنت من فصيلة الطير التى تنطلق فى الفضاء أسرابا تصدح وتغرد أم أنت أعجوبة من بدائع صنع الطبيعة » .

فالواضح أن المعرب هنا لا يكتفى بالإضافة والحذف بل يخطىء فى فهم البيت الذى يصور الشاعر فيه القبرة فى صورة الفنان الذى يرتجل أناشيده .

وكأنما يريد محمد على ثروت استدراك ما فاته فى البيت الأول فيستمر قائلا :

« ألا أيتها الروح الهوائية الضاحكة الجذابة الطروب بين الأفنان والأغصان المترنمة الشادية فى الحدائق والرياض يحييك قلبى عن كثب . أفى الفضاء تسبحين أم فى كبد السماء تنطلقين ؟ ويح قلبك المفعم إنه ليطلق علينا أسرابا من أساليب الجمال الفياضة بالنور اللامع الأبيض ، وشجىّ

العزف الموسيقىّ والشعر الروحى . . ذلك هو ينبوع الجمال السرمدى المتفجر من غير قصد ، بل تلك هى الأناشيد الرخيمة العذبة التى تخلب اللب وتلعب بالنفس وتهز أوتار القلب » .

ويخطئ المترجم إذ يتساءل ما إذا كان الطائر من فصيلة الطير أم أعجوبة من بدائع صنع الطبيعة ، بدلا من أن يقدم الصورة الأصيلة التى صاغها شلى وهى أن الطائر روح جذلة وليس بطير ولا بمصنوع ، وهو إلى جانب ذلك يضيف عبارات وصوراً تبتعد بالتعريب كل الابتعاد عن النص الأصلى . .

وفى هذا القسم أيضا تطالعنا أبيات أحمد زكى أبو شادى إذ يقول*:

سمعتكَ هاتفا عندى	ولكن لم أزل وحدى
أفتش عنك فى قرب	فهل فى القرب من بُعد؟
وأبحث عنك من وهمى	على غصن ومن وجْدى
وأتبع جاريات السُّحْبِ	فى خوف من الصيد

لا يمكن الاحتجاج بأن مقتضيات النظم يمكن أن تبرر هذا الابتعاد الكامل عن النص . لأن شاعراً آخر هو على محمود طه نجح فى أن يخرج ترجمة شعرية لا تبتعد كل هذا البعد عن قصيدة شلى كما سيأتى .

وعلى الرغم من أننا ندرج ترجمة فليمون خورى فى القسم الأول فهى تنتمى أيضا إلى القسم الثانى أو تقف بين القسمين . ومن ثم فلابد أن نبدأ بها ثم نقارنها على التوالى بترجمة خليل هنداوى وإبراهيم سكيك والمسيرى وزيد اللذين يعترفان بدينهما لترجمة على محمود طه ، تاركين ترجمتى على محمود طه ومختار الوكيل لمعالجة خاصة لكل منهما لأنهما ترجمتان شعريتان من ناحية ، وكاملتان من ناحية أخرى .

وسنمر بملاحظاتنا على الفقرات فقرة فقرة[1] من حيث الأخطاء أولا ثم من حيث الإضافة أو الحذف بالنسبة لهذه الترجمات لأنها أقل جودة ودقة .

---

(١) انظر الأصل الإنجليزى فى صدر هذا الجزء من البحث لتتبع الفقرات .

الفقرة الأولى :

الأخطاء :

يخطئ فليمون خورى فى ترجمة (blithe) بالكريم وصحتها السعيد أو الفرح ، كما يخطئ سكيك حين يترجمها باللطيفة . . ويخطئ خورى أيضا فى ترجمة (full heart) بقلبه الرقيق وصحتها قلبه المفعم فرحا أو سعادة – ويخطئ أيضا سكيك حين يترجمها بقلبك كله – كما يخطئ المسيرى وزيد إذ يقولان كل لبه . ويخطئ فليمون خورى حين يترجم (profuse) بعذبة شجية وصحتها غزيرة ، ويخطئ هنداوى إذ يترجمها بألحان مبتكرة وسكيك حين يصفها بأنها نغمات منسجمة وأقرب الترجمات هى ترجمة المسيرى وزيد وهى « فيض من أنغام الفن » رغم ما فيها من تصرف . . وفى نفس الفقرة الأولى يخطئ الأخير فى ترجمة (Unpremeditated) بالطليق وصحتها المرتجل أو التلقائى .

الحذف :

يحذف خورى وهنداوى وسكيك عبارة unpremeditated art بينما يترجمها كما أسلفنا المسيرى وزيد بالفن الطليق وصحتها الفن التلقائى أو المرتجل – كما يحذف خورى (or near it) مثلما يحذفها سكيك ، بينما يترجمها هنداوى ومن الطباق المجاورة . وهى أقرب للصياغة العربية من ترجمة مؤلفى الرومانتيكية – ويحذف خورى (Blithe spirit) بينما يترجمها الآخرون جميعا . . ويحذف الجميع إنكار صفة الطير عن القبرة فى الماضى (never wert) فخورى يتجاهل العبارة بينما يترجمها هنداوى فى المضارع ويشرحها سكيك « إذ لا أتصور أنك طير » ويتجاهل الزمن المسيرى وزيد « وما أنت أبدا بطائر » وصحتها ما كنت يوما طائرا أو لم تكونى طائرا أبدا .

الإضافة :

يضيف خورى « أعلى » للسموات . . ويضيف سكيك صفة القدس للسماء . . كما يضيف خورى إلى التحية كلمة سلاما وهى مناسبة للصياغة العربية .

وبعد الفقرة الأولى يبتعد هؤلاء المترجمون ابتعادا كبيرا عن النص الأصلى فيما عدا المسيرى

وزيد إذ يحذف سكيك الفقرة الثانية تماما بينما يمزج فليمون خورى عدة فقرات معا بحيث تصعب متابعة تعريبه لها ، أما هنداوى فهو يلتزم إلى حد ما بالترتيب رغم التغييرات التى يدخلها .

الفقرة الثانية :

الأخطاء :

يخطئ خورى فى تبيان العلاقة بين الشدو والسمو فى التحليق وهو ما يريده شلى إذ يقيم تصوره للطائر على أساس طاقة الفن على السمو بالحياة . . فيترجم العبارة قائلا « شاديا أبدا ما ارتفعت ومرتفعا ما شدوت » وصحتها « إنك تغرد فتسمو وكلما سموت غردت » . كما يغيب هذا المعنى عن هنداوى فيقول « شادية وأنت محلقة ، محلقة وأنت شادية لا تنتهين » وعن المسيرى وزيد إذ يقولون « تغرد محلقا وتحلق مغردا » ، كما يخطئ الجميع فى فهم كلمة (deep) ومعناها المحيط أو البحر ومن ثمّ فإن الجميع لا يفطنون إلى الاستعارة التى يشبه الشاعر فيها السماء بالبحر واصفا إياها بالزرقاء (مثلما نقول فى العربية إنها الخضراء) فيقول هنداوى « فوق الأعماق الزرقاء » وصحتها « فى بحر السماوات الزرقاء » بينما يغيب المعنى تماما عن المسيرى وزيد فى كتاب الرومانتيكية إذ يقولان . . « تحيطك الزرقة العميقة » . أى أنهما يتصوران أن (deep) هنا صفة بينما هى اسم .

الحذف :

يحذف فليمون خورى تشبيه القبرة بسحابة من نار ، وانطلاق القبرة من الأرض ، بينما يحذف سكيك الفقرة كلها .

الإضافة :

يضيف خورى « وطورا تجرى فى عرض الفضاء » .

الفقرة الثالثة :

الأخطاء :

يخطئ الجميع فى ترجمة (unbodied joy) إذ يترجمونها بالمجسم والعكس هو الصحيح .

خورى يترجمها بالجسم . ويترجمها سكيك بموجة من الطرب ، ويترجمها المسيرى وزيد بـ (كبهجة) تجسدت . والصحيح أن شلى يريد أن يوحى بروحانية الفرح الذى يراه فى القبرة فينكر مادية جسمها مجرداً إياها منه .

الإضافة :

يضيف خورى « فى أول نشأته وبداءة عهده » وهى عبارة – إلى ما فيها من خطأ – لا علاقة لها بالنص الأصلى . بينما يضيف هنداوى صفة طليق متوثب إلى الفرح ، ويضيف خورى « تلامس الشفق » ويضيف سكيك « فى مخيلة الإنسان » .

الحذف :

يحذف خورى الإشارة إلى السحب والبرق كما يحذف سكيك صورة الفرح المجرد أو الخالص .

الفقرة الرابعة :

الأخطاء :

يخطئ هنداوى فى ترجمة(purple) بالصفرة وصحتها الأرجوانى وبترجمة(melts)بـ (تنتشر) وصحتها تذوب . وبترجمة (thy shrill delight)بهتافك الطروب وصحتها فرحتك ذات النبرات العالية ، والواقع أن الجميع يخطئون فى تقديم الصورة التى يصر عليها شلى ، وهى أن الطائر صوت خالص وأن الطائر فرحة مجردة ، ومن ثم فيمكنه أن يسمع هذه الفرحة بنبراتها العالية وهذا يختلف عن قولك إنه يستطيع أن يسمع ألحان هذه الفرحة (كما يقول المسيرى وزيد) .

الحذف :

يحذف خورى أية إشارة إلى الغسق الأرجوانى الباهت وإلى أنه يذوب حول الطائر .

الإضافة :

يضيف خورى كلمة الزاهرة إلى النجمة ويضيف أن صوت الطائر الرخيم لا يبرح مالئا الأرجاء .

الفقرة الخامسة :

أما الفقرة الخامسة فيبدو أنها لم ترق لجمهور المترجمين فحذفوها فيما عدا على محمود طه والمسيرى وزيد وربما كان السبب فى حذفها صعوبة مبناها بالإنجليزية . فالمسيرى وزيد يخطئان فى فهم التركيب (keen as are the arrows) فيتصوران أن as حرف تشبيه ولكنه فى الحقيقة يعنى فى هذا التركيب(however) أى مهما بلغت حدة سهام الكوكب الفضى however keen the arrows may be وهكذا يقدمان معنى مختلفاً ، يتضمن صورة جديدة إذ يشبهان «صعود» الطائر بانطلاق السهم . كما أنهما لا يفهمان معنى (silver sphere) فيترجمانها بالفضاء الفضى وصحتها الكوكب الفضى . كما يخطئان فى فهم (narrows) إذ يترجمانها بـ (تخبو) وصحتها تتضاءل (وبخاصة أمام ضوء النهار الساطع) حتى ما نكاد نراه رغم أننا نشعر بوجوده .

الفقرة السادسة :

أقام معظم المترجمين رباطا قويا بين هذه الفقرة والفقرة الرابعة بحيث تقرآن معا . فيبدؤها خورى بـ « كما » ، وسكيك بـ « وها هى » أما هنداوى والمسيرى وزيد فيلجئون إلى المبتدأ والخبر .

الأخطاء :

يترجم فليمون الأرض والفضاء بالأرجاء ويترجم هنداوى (lonely)بـ منعزلة وصحتها وحيدة أو موحشة ، ويترجم سكيك الفضاء بـ ما حولها من هواء .

الإضافة :

يضيف خورى صفة الرخيم للصوت . ويضيف هنداوى على حواشيها (للسماء) ويضيف كعهدها . بينما يقول سكيك كما يحصل ويضيف مؤلفا الرومانتيكية « كما يحدث » وهذه لا لزوم لها وإن كانت كثيرا ما تستخدم فى العربية المعاصرة . إذ كان بإمكان المترجم أن يقول مثلا يسكب القمر أشعته فى الليلة الصافية .

الحذف :

يحذف خورى أيه إشارة إلى السحابة . وكذلك يفعل سكيك .

الفقرة السابعة :

أقرب المترجمين قبل المسيرى وزيد إلى هذه الفقرة هو فليمون خورى أما هنداوى فإنه يحذف الفقرات من ٧ – ١٥ جميعا ، وأما سكيك فهو يترجم أول بيتين ويحذف الصورة فى الأبيات الثلاثة التالية . وأما المسيرى وزيد فيضيع منهما مقصد شلى من الصورة . فالشاعر يريد أن يقول إن كنه الطائر مجهول ومن ثمَّ فهو يريد أن يتوسل بالاستعارة حتى ينفذ إلى جوهره (إننا نجهل ماأنت . فما عساه أقرب الأشياء شبها بك ؟) وليس كما يقولان (نحن لانعلم من أنت ولا من يشبهك) وهنا أيضا يخطئان فى ترجمة bright to see ببهيجة ، وصحتها مشرقة أو براقة للعين أما خورى فإنه يترجمها بالرونق والبهاء ويضيف صفتين للألحان جاعلا إياها عذبة شجية .

الفقرة الثامنة :

يغير فليمون خورى من وضع هذه الفقرة فينقلها إلى مابعد الحادية عشرة .

الأخطاء :

يترجم فليمون خورى(light of thought) إلى شعاع من التصور الدقيق والخيال السامى. وصحتها هو الفكر . ويترجمها سكيك بـ يستنير بأفكاره – ويترجم سكيك(hidden) بالمتزوى وصحتها الخبىء أو الخفى – كما يترجم إثارة العالم للمشاركة فى آمال ومخاوف لم يكن يعبها من قبل حتى يرى العالم مترعا بالآمال والمشاعر والمخاوف ، ذلك العالم الذى لايعبأ به . وجملة الصلة الأخيرة لاعلاقة لها بالمعنى الذى يرمى إليه شلى .

الإضافة :

يضيف خورى إلى عبارة يترنم الشاعر بأناشيد مايلى : أناشيد الحكمة والحب ويضيف بدلا من

العالم (القلوب البشرية) ويضيف بدلا من (لم يكن يعيها مِنْ قبل) مايلى : « بل وشواعر خوف ووجل مما تخشى عقباه ولا يحمد منتهاه » : ويضيف سكيك يطرب بغنائه .

الحذف :

يحذف خورى(unbidden)أى التى لايطلبها أحد من الشاعر.

الفقرة التاسعة :

الأخطاء :

تنبع الأخطاء فى ترجمة هذه الفقرة من ولع المترجمين بإضفاء الصفات المستقاة من تقاليد النسيب والغزل على كلمة الحب الواردة فى البيت الثالث . ولذلك فهى أخطاء إضافة وحذف أساسا . يخطئ خورى فى ترجمة (sweet as) فيعربها ألذ وأحلى ،ويخطئ سكيك فى ترجمة (overflows)بـ (تغرق) وصحتها تفيض أو تطفح . كما يخطئ خورى فى ترجمة bowerبأغصان الحديقة وصحتها خميلة (والمقصود هنا مخدعها) كما يترجمها سكيك بـ قصرها .

الحذف :

يحذف سكيك كريمة المحتد مكتفيا برفيعة . كما يحذف تشبيه عذوبة الموسيقى بالحب . أما خورى فيحذف الإشارة إلى اختلاس ساعة للغناء وإلى القصر الذى تعيش فيه الفتاة .

الإضافة :

يضيف خورى بعد « تيمها الحب ولعبت بها أيدى الصبابة والوجد » صورة جديدة ثم يمضى فيضيف معنى جيدا لا وجود له فى النص الأصلى : فباتت فى وحشتها تندب سوء حظها — بل يضيف العبارتين اللتين تشتملان على مزيد من الصور قائلا : حتى لترنح لشدوها بلبل الروض ورقصت لنغماتها العذبة أغصان الحديقة . أما سكيك فيضيف كلمة الحصين بعد البرج وكلمة عنيف بعد غرام .

الفقرة العاشرة :

يحذف جميع المترجمين فيما عدا على محمود طه والمسيرى وزيد هذه الفقرة . والخطأ الذى يقع فيه الأخيران هو ترجمة(glow-worm)بحشرة وهاجة . والحقيقة أن هذه ليست حشرة على الإطلاق ولكنها نوع من الجعران يسمى الحاجب أو يراعة الليل ، وقد فتن بها الرومانسيون الإنجليز لأنها حين تطير بالليل تشع ضوءا خافتا (هو فى الحقيقة انعكاس لأضواء السماء) ومن ثم فهى تشبه الفراشات الليلية الغامضة . كما يخطئ المترجمان فى (dell of dew) إذ إن حرف (of) كما استعمله الرومانسيون كان يدل على الصفة مثلما يضاف الموصوف إلى الاسم المجرّد فى العربية (كقولك رجل المروءة والشهامة) ومن ثم فلا يعنى التعبير واديا من الندى ولكن واديا نديا أو يكسوه الندى ، كما يخطئان فى ترجمة (screen) بـ(تحميها) وصحتها تحجبها فليس ثمة مجال للحماية من البصر فى هذا السياق .

الفقرة الحادية عشرة :

أخطأ جميع المترجمين – ربما عن عمد – فى ترجمة(deflo wer'd)ومعناها اقتطف عذريتها – فترجمها خورى عبث بها ، وترجمها سكيك يفتحها وترجمها المسيرى وزيد بسببها .

الأخطاء :

أخطأ المسيرى وزيد فى معنى(bower) إذ المقصود بها هنا مخدع وليس خميلة . كما يخطئ سكيك حين يترجمها ستظل – ويخطئ حين يترجم (warm) باللطيف وصحتها الدافئ . ويفسر معنى اللصوص ذوى الأجنحة الثقيلة بكلمة واحدة هى الفراش .

الحذف :

يحذف خورى كلمات المخدع والأوراق الخضراء وصور اللصوص والأجنحة الثقيلة إذ يغشى عليهم من فرط عذوبة شذا الوردة .

الإضافة :

يضيف خورى صفة بهية للوردة . وعبارة تجزى بإحسانها من أساء إليها . كما يضيف المسيرى وزيد كلمة الوهن وأوصال حين يتحدثان عن اللصوص الذين يغشى عليهم من فرط العذوبة .

الفقرة الثانية عشرة :

يخطىء الجميع فى ترجمة (vernal showers) فيترجمها خورى بقطرات السحاب فى فصل الربيع ويترجمها المسيرى وزيد برذاذ الربيع وصحتها شآبيب الربيع إذ المعروف أن فصل الربيع – وبالذات شهر أبريل فى انجلترا يتميز بشآبيب الأمطار التى تنهمر ثم تتوقف فجأة بعد مرور المزن الهاطلة . (انظر مقدمة قصص كنتربرى للشاعر الإنجليزى جيفرى تشوسر ، والأبيات الأولى لقصيدة الأرض الخراب للشاعر الإنجليزى ت . س . اليوت) . كما يخطىء خورى فى ترجمة (rain-awaken'd flowers) بالأزهـــار الضاحكة بالندى ، وصحتها الزهور التى أيقظتها الأمطار .

الحذف :

يحذف خورى صورة الحشائش التى تتلألأ عليها قطرات المطر ويحذف صفتى الصفاء والنضرة .

الإضافة :

يضيف خورى تعبير تستقبل نسمات الصباح وتعبير ليتوق بل ليحكى والأصل هو لايدانى – ويضيف كلمات رقة وعذوبة والمطربة .

الفقرة الثالثة عشرة :

يمزج خورى هنا ثلاث فقرات فى فقرة واحدة مما يتعذر معه تفصيل القول فى الأخطاء والحذف والإضافة . وعموما يمكن القول بأنه يترجم الفقرة الخامسة عشرة أساسا مضيفا إليها كلمة أو اثنتين من الثالثة عشرة ومثلها من الرابعة عشرة .

ويقترب المسيرى وزيد إلى حد بعيد من نص هذه الفقرة فيما عدا ترجمة (Spirit) بروح والأرجح أنها جنىّ ، تطويرا للصورة التى اشتمل عليها البيت الأول ، كما يصفان الخمريات والغزليات قائلين بأنها تتلاحق أنفاسها بمثل هذا الفيض من النشوة المقدسة وربما كان من الأفضل ترجمة البيت .(That panted forth a flood of rapture so divine) بأن تلك القصائد لا يمكن أن تجاريك فى النشوة القدسية التى تتدفق كالطوفان من صدرك .

الفقرة الرابعة عشرة :

الأخطاء :

يخطئ المسيرى وزيد فى ترجمة كلمة (vaunt) بأنها ادعاء وصحتها مباهاة أو تفاخر .

الفقرة الخامسة عشرة :

الأخطاء :

يخطئ المترجمون جميعا فى إبراز العلاقة بين الأشياء التى تهب الأغنية رنة الفرح وبين سعادة الطائر . فيقول خورى ليت شعرى ما هى أسباب لذتك وسرورك ؟ ويقول المسيرى وزيد من أى الينابيع تنبثق نغمتك السعيدة ؟ والخطأ فى الترجمة الأخيرة مرده إلى تقديم صورة جديدة هى صورة الينابيع والتى يمكن – من ثم – أن تختلط مع صور الجبال والأمواج والحقول .

كما يخطئان فى ترجمة (thine own kind) بأبنائك وصحتها أبناء جنسك ، ويخطئ خورى فى ترجمة الألم بالتعاسة والشقاء . ويترجم الحقول بالمروج .

الإضافة :

يضيف خورى عبارة مؤكدة للسؤال الأول قائلا وما هو مصدر سعادتك وحبورك ؟ كما يضيف صفات إلى الأسماء دون مبرر – المروج الخضراء والأودية الفيحاء .

الفقرة السادسة عشرة :

يحذف الجميع فيما عدا المسيرى وزيد هذه الفقرة وهما يخطئان فى كلمة واحدة هى كلمة

(satiety) ومعناها الإشباع إلى حد التخمة . وهما يترجمانها بالسأم وهو النتيجة للتخمة وليس التخمة نفسها .

الفقرة السابعة عشرة :

يحذف الجميع فيما عدا على محمود طه والمسيرى وزيد هذه الفقرة .

الأخطاء :

يقدم المسيرى وزيد ترجمة دقيقة إلى حد كبير وإن كان من الأفضل ترجمة (mortals) بالبشر الفانين أو أهل الفناء بدلا من بنى الموت . كذلك من الأفضل ترجمة المطلع بـ « فى يقظتك أو فى منامك » بدلا من « يقظان كنت أم نائما » .

الفقرة الثامنة عشرة :

بينما يلتزم المسيرى وزيد إلى حد كبير بالنص الأصلى يقدم لنا خورى تعريباً عامرا بالإضافات .

الإضافة :

بدلا من أن ننظر وراءنا وأمامنا يقول خورى : نحن ننفق العمر بين حسرة الماضى وأمل الزمان الآتى . وبدلا من « نتوق إلى ما لا وجود له » يقول : ونذوب شوقا لما ليس بالوجود إلا فى عالم وهمنا والخيال » . وبدلا من « أن أصفى ضحكاتنا يشوبها بعض الألم » يقول : « حتى إن ابتساماتنا فى أصفى ساعات أنسنا ليغشاها شىء من الكآبة والحزن » وبدلا من « أعذب أغانينا هى تلك التى تحكى أشد الأفكار حزنا » يقول : « إن أطرب أغانينا هى التى تعرب عن أشجى الخواطر وأكبر الأشجان » .

الفقرة التاسعة عشرة :

يلتزم خورى والمسيرى وزيد بالأصل هنا . ولكن خورى يضيف صورة : نقتلع أشواك الكبرياء من نفوسنا ، بدلا من نزدرى الكبرياء . ويخطئ هذا وذاك فى فهم معنى

(I know not how thy joy we even should come near) إذ يترجمها خورى تنال حظاً من عظيم سرورك وهنائك ويترجمها المسيرى وزيد أن نقترب من ابتهاجك أبدا والأدق أن نقول «لما استطعنا أن نفرح مثل فرحك مطلقاً».

الفقرة العشرون :

يخطئ المترجمون جميعا فهم معنى هذه الفقرة ، ربما بسبب التقديم والتأخير فى بناء الجملة . فخورى يفهمها على أنها تعبير عن الأمل فى أن يدرك الشاعر طرفا من أسرار سعادتك الفائقة وسرورك الذى لا يحد ، ولكنه يصيب فى مرمى شلى من أن صوت القبرة أعز لديه من أشياء أخرى ولو أنه يخطئ فى فهم كلمته (measures) إذ يتصور أنها أسباب الحظ والطرب بينما يتصور المسيرى وزيد أنها الألحان ذات النغمات المرحة ولكنها فى الحقيقة تعنى أوزان الشعر أو الشعر بصفة عامة تماما مثل كلمة (numbers) ، ولو أنها يمكن أن تعنى الألحان فى غير هذا السياق .

الحذف :

يحذف المسيرى وزيد الإشارة إلى الشاعر وتقديره لغناء القبرة كما يحذف خورى الإشارة إلى أن القبرة تحتقر الأرض .

الإضافة :

يضيف خورى بعد «كنوز الكتب» عبارة «المودعة فى كتب الفلاسفة ودواوين الشعراء» .

الفقرة الحادية والعشرون :

يلتزم المسيرى وزيد بنص هذه الفقرة بينما يضيف خورى إضافات كثيرة مثل أيها الطائر الحكيم – أسرار السعادة وأسباب الهناء – فى ولسانى – الحكمة والحب آيات الفلسفة والشعر .

* * *

أما الترجمات الشعرية لهذه القصيدة – غير ترجمة أحمد زكى أبو شادى البعيدة كل البعد عن الأصل – فهى للشاعرين على محمود طه ومختار الوكيل . وقد سبقت ترجمة على محمود طه ، فوق

أنها ترجمة أكثر منها تأليف جديد ، بينما ترجمة مختار الوكيل شعر جديد مستوحى ، أو محاولة للنقل حسبما يرى مايستحق أن يبقى على ماهو عليه .

والترجمة الشعرية التى قام بها على محمد طه أولا عام ١٩٢٦ بعنوان إلى طائر صداح ، فنشر ثلاث عشرة فقرة منها دون تعديل فى مجلة المقتطف عام ١٩٣٤ (المجلد ٨٥ – العدد ٣ – نوفمبر – الصفحات ٣٥٦ – ٣٥٨) ، ونعتبرها ترجمة واحدة وهى الأولى له . ولا شك أن المحرر قد أصاب فى تقديمه لهذه الترجمة قائلا إن المعرب « قد راعى فى النقل دقة التعبير عن معانى الأصل الإنجليزى محافظا على مقتضيات البيان الشعرى العربى وجامعا ما أمكن بين الاثنين » . (صفحة ٣٥٦) وينطبق هذا الوصف إلى حد أكبر على الترجمة الثانية المعدلة التى نشرها فى ديوانه « أرواح شاردة » عام ١٩٤٢ . وهذه الأخيرة تختلف لا فى المعنى فحسب ولكن أيضا فى الصور والتراكيب الشعرية ، وتتميز بالإضافات الكثيرة التى تجعلها أقرب إلى القصيدة المؤلفة منها إلى القصيدة المترجمة . ورغم هذا الامتياز فى النص المعدل فإن على محمود طه كثيرا مايصر على نقل المعنى الأصلى أو الصورة الأصلية حتى لو استغرق ذلك عدة أبيات بدلا من بيت واحد أو عبارة واحدة . وتدخل معظم التغييرات فى الترجمة الأولى فى نطاق الإضافة .. وهكذا سوف نرصد الاختلافات من إضافة وحذف فقرة فقرة فى الترجمة الأولى والثانية .

١ – فى البيت الأول من الترجمة الأولى يضيف المعرب « يا صداح وادينا » الواضحة التأثر بشوقى . ثم يقدم صورة جديدة فى البيت الثانى بحيث يعتبر كله تأليفا جديدا .. وفى البيت الثالث يمزج بين صورة شلى التى ينكر فيها أن القبرة طير .. وصورة السماء العليا مضيفا أن نواحى الأفق الأعلى تمضى إلى صوت القبرة .. والبيت الرابع يشتمل على شرح للكلمة – unpremediated art) التى تصبح فى النص العربى « أنغاما يسلسلها .. من ملهم الفن وحى لايفادينا » .

أما فى الترجمة الثانية فإن على محمود طه يغير من المعنى الأصلى الذى قصد إليه شلى من أن القبرة روح مرحة فيقول : « يأيها الروح يهفو حوله الفرح » وهذه صورة من صور على محمود طه المفضلة برغم غموض معناها . ولذلك فهو يضيف آخر البيت عبارة « أيهذا الصادح المرح » . والبيت الثانى كله تأليف شأن البيت الثالث الذى يحذف أى إشارة إلى الأفق الأعلى أو إلى إنكار أن القبرة طائر . ويضيف أن أغنية القبرة تنهل من وعاء الروح وأنها « خمر إلهية لم يَحْوِهَا قدح » .

وهو يعدل أيضا فى البيت الرابع فيستعيض عن ملهم الفن والوحى بعبارة « فنٌ طليق من الوجدان مسرحٌ » وهى أيضا بديل لترجمة العبارة الإنجليزية المذكورة آنفا .

٢ – وفى الفقرة الثانية نرى أن الترجمة الأولى أقل دقة من الثانية . فالشاعر يضيف أشطراً كاملة ليكمل أبياته دون التزام بالأصل الإنجليزى ، ودون ابتعاد كبير عنه فى الوقت نفسه إذ إنه يكرر نفس المعنى تقريبا بألفاظ مختلفة .

والترجمة الأولى تضيف أن الطائر يعتلى الجبال وأنه سهم من النور ، وهذا يصححه شاعرنا فى الترجمة الثانية حين يذكر أنه مثل سحابة من نار ولكنه يضيف أنه أيضا « مثل البرق مؤتلقا والنجم وقادا » .

ولابد لنا أن نشير إلى ولع على محمود طه بكلمات مثل يهفو التى يصعب إدراك معناها فهو يقول فى هذه الفقرة يهفو جناحاك (مثلما قال فى الفقرة الأولى يهفو حوله الفرح) .

٣ – وتختلف الفقرة الثالثة فى الترجمة العربية اختلافا كبيرا وخاصة صورة الفرح المجرد التى يرسمها شلى للقبرة . ففى الترجمة الأولى يقول على محمود طه إنها « روح من الملأ القدسى نورانى » وفى الثانية يقول « إنها روح من الطرب العلوى نورانى » أما أن الطائر يسبح ويجرى فى الشفق فيحولها المعرب فى الترجمة الثانية إلى تطفو وترسب .

٤ – تطالعنا فى الفقرة الرابعة ترجمة دقيقة إلى حد كبير لنص شلى فى البيتين الأولين . ولكن على محمود طه يضيف بيتين ليترجم بهما صورة سماع الشاعر لفرحة الطائر التى لايترجمها حقا . فهو يحذف صورة البهجة العالية النبرة ويضيف البيت التالى :

ألا أراك فإنى سامع نغماً يهفو إلىّ بإطراب وإبهاج

٥ – فى الترجمة المعدلة يحاول على محمود طه أن يستدرك ما فاته حين حذف هذه الفقرة فى ترجمته الأولى ، ولكنه يخطئ حين يتصور أن شلى يقصد تشبيه طيران القبرة بانطلاق سهام القمر ، وربما كان هذا هو ما أدى إلى خطأ المسيرى وزيد اللذين يعترفان بأنهما استعانا بترجمته لها (انظر التحليل السابق لهذه الفقرة) .

٦ – فى الترجمة الأولى يحذف على محمود طه التشبيه الأساسى فى هذه الفقرة وهو تشبيه صوت القبرة بضوء القمر . ولكنه يرسم لوحة فهو يقدم هذا التشبيه دون أن يبين أنه تشبيه ، فكأنما يرى الطير فى ليلة مقمرة ويضيف أيضا صورة جديدة هى ...

يرمى السموات سيلٌ من أشعتها تكاد تسبح فى طُوفانه الشُّهُبُ

٧ – يلتزم على محمود طه بالمعنى الأساسى هنا فى الترجمة الأولى ولهذا لايغير منها فى الترجمة المعدلة ولكنه يضيف ويحذف .. إنه يضيف « يا من يجوب ظلام الليل منفردا » ويضيف « ولم تقع لى عليه بعدُ عينان » وهو يحذف الإشارة إلى قوس قزح الذى يلوّن السحب . ويضيف أن ألوان السحب رائعة وفريدة وفتانة . كما يضيف أن أغانى الطائر سحرية الألحان .

٨ – يخطئ على محمود طه فى إبراز صورة ضوء الفكر إذ يسميها سماء الفكر ويترجم الأناشيد التى لايطلبها أحد بعبارة غريبة هى « لحنه العالى » . كما يضيف بيتا كاملا هو :

ألحان أغنية أمسى يرتِّلها كمرسلٍ من نشيدِ الخُلد سيَّالِ

وهو فى الترجمة الأولى ينجح فى إبراز ماقصد إليه شلى من أن أناشيد الشاعر تثير العالم فتبعث فيه الآمال والمخاوف التى لم يكن يعيها ، ولكنه يكرر كلمة العالم السامى فيعدلها فيما بعد إلى قلبه الخالى . وهو يفضل ترجمة الآمال والمخاوف إلى الآمال والآلام لما فيها من جناس وطباق .

٩ – فى هذه الفقرة التى لايغيرها على محمود طه فى النص المعدل يضيف صورا متعددة من وحى الصورة البسيطة التى يرسمها شلى . فهو أولا يقول إنها « تقضى العيش فى خُلسٍ » ثم يترجم عبارة « روحها المثقلة بالحب » بصورتين فى البيت التالى :

لم يغمض النوم عينيها ولا خَمَدَتْ .. نيران قلب لها فى فَحْمةِ الغُلَسِ

وهو يخطئ فى ترجمة « تفيض ألحان الموسيقى » إذ يقول « إنها تطوف » ، كما يحذف عبارة « كريمة المحتد » فى وصفه للفتاة » .

١٠ – يضيف على محمود طه عبارات للزركشة الشعرية ولكنه يبتعد بها عن المعنى الأصلى . فهو يقول إن الفراشة يراعة الليل الذهبية هى « فراشة » من سبيك التبر جلواء .. وأنها لاتطير فى واد ندى ولكن « بين الربا التفت خمائلها » ثم يخطئ فى نسبة الأنداء إلى الفراشة لا إلى الوادى قائلا :

ياحسن أجنحة منها مذهبة .. قد رقشتها من الأسحار أنداء

ثم هو يخطىء فى فهم الصورة التى يرسمها شلى بالنسبة للألوان الأثيرية للفراشة فهو ينسبها إلى السماء وليس إلى خفة الهواء .

١١ – يتجنب على محمود طه كسائر المترجمين – صورة فض عذرية الوردة .. فيترجمها « زَكَت وأَربَتْ على أملودها وَرَقاً » وهو يضيف لها صورة شائعة فى الأدب العربى وهى أنها ماتزال مغمضة الأحداق بدلا من أن يقول إنها فى مخدعها . كما أنه يضيف .. « وأرج الحقل من أنفاسها عبق » . وبدلا من أن يقول إن الطيور التى تأتى إليها لتسرق رحيقها لصوص ثقيلو الأجنحة كما يقول شلى يقول :

تهفو إليها من النسمات أجنحة .. من كل منطلق من عطرها سرقا

ولا يغير فى النص المعدل إلا جمع النسمات (وهو جمع قلة) إلى الأنسام .

١٢ – يغير على محمود طه بالإضافة فى هذه الفقرة . ولكنه يخطئ فى فهم شآبيب الربيع فيترجمها بالندى والطل ، ثم يضيف الأسحار – البساتين ، سلسلة – أفواف الرياحين – فى الأفق – منسجا – فى أفنانها الغين – مها افتن مبدعها . وهو يستبدل الزهر بالعشب فى الترجمة المعدلة .

١٣ – يغير على محمود طه المعنى تغييرا كبيرا فى هذه الفقرة فهو يترجم « روح أو جنى » إلى ملكوت الروح ، ويضيف بعد طائر عبارة « فى الآفاق هيمان » ويضيف بعد « أفكار عذبة » التى يترجمها إلى الخواطر الحسنة البهيجة « يشيعها منك فى الأرواح وجدان » ثم يضيف بيتا لاعلاقة له بقصيدة شلى وهو :

لم تشرئبَّ قلوبٌ من أضالعها لغير صوتك أو تنصبَّ آذانُ

كما يخطئ فى إبراز المقارنة بين رنة الفرح التى تشيع فى أغنية الطائر وبين الخمريات والغزليات مضيفا أن الطائر يسكب حديث حُب « وبات يسكبه من جانب الله » .

١٤ – يحذف على محمود طه هذه الفقرة .

١٥ – يحافظ على محمود طه على المعنى بصفة عامة فى هذه الفقرة مضيفا بعض الصفات مثل ماوضعنا تحته خطًّا فيما يلى .. من أى مطرد الينبوع منسجم – من أى فائرة الأمواج زاخرة – وأى تلك المروج العذبة النسم . كما يضيف عبارة كاملة هى : من أى ضاحية الآفاق صاحبه .

١٦ – حذف المترجم هذه الفقرة .

١٧ – وفق على محمود طه فى نقل هذه الفقرة جميعها ولكنه أضاف ما استحسنه من طباق إذ

بعد « منامك » يضيف « والآفاق ساهمة » وبعد انتباهك يضيف « والظماء إصْغَاء » . وفى النص المعدل تصبح ساهمة حالة . وضميرك تصبح فؤادك. ورأيا تصبح فكرا .

١٨ – يحافظ المترجم على المعنى الأساسى مضيفا العبارات المؤكدة للكلمات الأساسية والتى يستلزمها النظم .. فبعد « ماض » يضيف « بلا أثر » . وبعد « مقبل » يضيف « من حياة كلها غيب » . وبعد « مستحيل » يضيف نرجىّ برق ديمته » . « وكل ما نرتجيه منه مختلب » وقد كانت مستحيل تكفى . كما يضيف « الوصب ومكتئب » فى البيتين التاليين .

١٩ – يخطئ على محمود طه فى فهم الفكرة الأساسية فى هذه الفقرة وهى أننا حتى لو نبذنا الكراهية والكبرياء والخوف فلن نستطيع أن نجارى الطائر فى فرحته . إذ يصوغها المترجم بحيث توحى بأن المقصود هو الاستجابة لفرح الطائر وليس مجاراته فى الفرح .. وإضافاته عادية مما يقتضيها السياق الشعرى فمثلا بعد دموع يضيف ، تذريهن آماق » ..

٢٠ – يخطئ على محمود طه فى فهم المراد من هذه الفقرة . فالبيت الأول الذى يقارن فيه بين القبرة وسائر الطير لا علاقة له بقصيدة شلى . وفى البيت الثانى يوحى بأنه يقصد نفسه ومن ثم تكون المقارنة قد انعقدت بين الطائر وبين الشاعر . ولكنه يضيف عدة عبارات مثل « من درى تبيانى » و « التصوير فنّان » « أنت المبرأ فى حب وعاطفة » وهذه لاوجود لها فى النص الإنجليزى .

٢١ – ربما كانت هذه الفقرة أجمل ماترجمه على محمود طه من قصيدة شلى رغم إضافاته وخاصة الشطر الثانى من البيت الثانى وعبارة « فاملأ قلب الكون إيمانا » فى البيت الثالث ولكن – هذه كلها من مقتضيات الترجمة المنظومة ويصعب أن نأخذها على المترجم مهما كان رأينا فى وجوب الإخلاص فى النقل والأمانة فى التعريب .

* * *

وفى عام ١٩٣٣ نشرت مجلة أبولو (فى عدد مارس) ترجمة منظومة أخرى لهذه القصيدة بقلم مختار الوكيل . تختلف كل الاختلاف عن ترجمة على محمود طه وتعتبر نموذجا للتأثير غير المباشر الذى أحدثه شلى فى شعراء أبولو . ويمكن حصر السمات العامة لهذه الترجمة فيما يلى :

أولا : يخرج مختار الوكيل فى الواقع قصيدة عربية جديدة تستلهم النص الإنجليزى لشلى بدلا من محاولة ترجمة قصيدة شلى نفسها أو تعريبها ولذلك فهى تأليف فى المقام الأول .

ثانيا : يحذف مختار الوكيل جميع الصور التى لايقبلها الذوق العربى سواء لتعقيدها أو لعدم شيوعها فى العربية مما يفقد الترجمة المذاق الخاص لشلى .

ثالثا : يضيف مختار الوكيل صورا كثيرة تمثل الرومانسية العربية التى تأثرت بشلى ولهذا فهى تهمنا لأنها تدل على التأثير غير المباشر لشلى أكثر مما تهمنا من حيث إنها ترجمة .

رابعا : يحاكى مختار الوكيل الشكل الشعرى الذى اختاره شلى وهو شكل المقاطع ذات القوافى المستقلة ، مع إدخال تعديل جديد فبدلا من نظام القافية الإنجليزى الذى استخدمه شلى وهو ABABB فى كل فقرة ، يستخدم مختار الوكيل ABABABAB ومعنى ذلك أنه يترجم كل خمسة أشطر فى ثمانية أى يزيد من عدد الأبيات (هذا إذا أعتبرنا كل سطر شطرا لا بيتاً وهو فى الواقع كذلك إلى حد بعيد) .

ولننظر فى كل فقرة بما فيها من اختلاف أو اتفاق مع النص الإنجليزى :

١ – يحذف مختار الوكيل فى الفقرة الأولى صورة انسكاب قلب الطائر فى أنغام غزيرة من الفن العفوى أو التلقائى وهى عماد هذه الفقرة وجوهر تشبيه الطائر بالشاعر ، ويقدم بدلا منها صورة الغناء الذى يذوب من القلب ؛ وهى صورة مختلفة ، لأن الفن التلقائى يعكس الفكرة الرومانسية التى طالما دعا إليها وردز ورث وشلى عن الشاعر وتلقائية التأليف التى توحى بالإخلاص والصدق . كما يحذف صورة من أعلى السماوات أو بالقرب منها ويقدم بدلا منها صورة من ثنايا السحب وهى صورة مختلفة أيضا لأنها تفسد الصورة التى يقدمها شلى عن الشاعر الذى يستوحى أنغامه من السماء أى أنها وحى ربانى .

أما الإضافة فتتمثل فى عدد من الصور التى ينثرها مختار الوكيل فى هذه الفقرة وهى : شعاع الجمال ، ركب السمو ، شىء عجب ، ضافى الجلال ، ليخلد فى آبدات الحقب ، غناء شجى فريد المثال . يشارفنا من ثنايا السحب ، وتعود أهمية هذه الإضافات إلى الجو الرومانسى الذى تخلقه بإشارتها إلى عناصر الجمال والسمو والجلال والخلود والتفرد . وهى جميعا من وحى مختار الوكيل الذى يستوحى بدوره شلى بصورة غير مباشرة .

ولا يمكن والحال هذه أن نقول إن ثمة أخطاء فى الترجمة لأن الشاعر لايقصد إلى الدقة بل يقدم صورا مستوحاة من النص الأصلى ، ولهذا فإنه عندما يترجم الروح الطروب بروح الطرب فهو لايخطىء لأنه يقدم صورة أجنبية فى قالبها العربى السليم .

٢ – وفى الفقرة الثانية يحذف المترجم الصورة الأساسية وهى صورة الارتفاع والسمو الذى يحدثه الفن والشعر أو – فى الحقيقة العلاقة الثابتة بين التغريد والارتفاع – فشلى فى البيت الأخير يقول إن غناء الطائر يسمو به فى الجو ، وسموه يزيد من تغريده ، موحيا بذلك أن فن الشعر يسمو بالإنسان وأن السمو يؤدى إلى إبداع الفن . وهو يبدأ الفقرة أيضا بهذه الصورة قائلا إلى أعلى .. وإلى أعلى دائماً . وهذه صورة يحذفها مختار الوكيل .

ويضيف المترجم هنا عددا من الصور والعبارات التى تبتعد بهذه الفقرة كل الابتعاد عن النص الأصلى خاصة فى البيت الأخير إذ يقول :

وأرسلت لحنَك فيه الودادُ وفيه الشجُون وفيه اليقين

وهذا لاعلاقة له بالنص الأصلى . بل إنه يفسد صورة شلى بإدراجه « اليقين » فى الصور بينما صورة شلى الأصلية أبعد ماتكون عن اليقين . كما يضيف عبارة « وطرت إلى حيثما ترغبين » وهو شطر يوحى بأن الطائر منطلق إلى مكان ما وهذا لايقصده شلى . وأخيرا يضيف هذا البيت .

نشرت جناحيك فوق الوهاد وفوق المتَالع إذْ تعبُرينْ

وهذا لاوجود له فى النص الأصلى . بل يزيد من إفساد الصورة بإدخال ملامح الأرض فيها على حين يريد شلى أن يبعد الطائر تماما عن الأرض . هذا إلى ماتوحيه لفظة المتالع من بعد عن مفردات الطبيعة عند شلى .

ويخطىء مختار الوكيل فى ترجمة صورة السماء الزرقاء (وتقابلها صورة الخضراء فى الأدب العربى) بصورة « الجو مثل المداد » ، والمداد فى العربية أسود (ومنه تسويد الصفحات ... إلخ) وهذا ما لا يعنيه شلى . وربما كان الجو هو السماء ولكن اللون مختلف هنا بل ربما أوحى بأن الوقت هو الليل وليس النهار ، وهذا ما لا يوحى به شلى (انظر قصيدة العقاد التى يستهلها قائلا : « صفحة الجو على الخضراء كالخد الصقيل » والتى يفرق فيها بين الجو والسماء و « جو السماء » اصطلاح عربى » ورد فى القرآن الكريم (سورة النحل – الآية ٧٩) .

٣ – وفى الفقرة الثالثة يحذف مختار الوكيل أيضا صورة البهجة المجردة وهى لب هذه الفقرة ، فالرومانسيون يميلون إلى التجريد الذى يعتبر وسيلة من وسائل التسامى على الأرض ، وقد سبق

الحديث عن ولعهم بالطيور التى تسمع ولا ترى بحيث يمكن اعتبارها ألحانا صافية أو بهجة مجردة مثلما يقول شلى فى هذه القبرة . كما يحذف صورة السباق وهى صورة لها جذور عميقة فى الأدب الانجليزى وذلك لنزعة الانطلاق التى اتسم بها شعرهم وحفلت بها صورهم . فبينما ينزع الكلاسيون إلى السير المتئد والخطى المحسوبة ، ينزع الرومانسيون إلى الانطلاق الحر الذى لاتحده حدود .

ويضيف مختار الوكيل هنا صورا رومانسية جديدة وهى **سحر عجيب ، شاع الجمال به واستتب ، يطوف جهولا ، كأنك فى الجو لغز غريب .**

ويخطئ فى ترجمة **البريق الذهبى للشمس الغاربة** حين يحيل هذا التعبير إلى صورة جديدة هى : **سال على الأفق صافى الذهب** لأن المقصود هو اللمعة ، يقول العقاد وقد اقتبس هذا البيت بالذات :

« لمعة الشمس كعين .. شخصت نحو خليل »

أو التوهج وليس السيولة . كما يخطىء فى ترجمة **الطفو بالطواف** ، **والسباق** بـ **أقبلت** ، والشاعر لا يقول إن الطائر يقبل عليه بل على العكس إنه يبتعد عن الأرض بمن فيها . كما يخطئ فى إيراد فكرة الجهل (يطوف جهولا) هنا ، والتى يصعب إدراك سبب وجودها . وأخيرا فإنه يخطىء فى تحويل صورة الطائر التى هى البهجة المجردة إلى صورة طائر **يحيط به البِشْرُ أنَّى ذهب .**

٤ – ويحذف مختار الوكيل فى الفقرة الرابعة صورة **الشفق الشاحب** ويكتفى بلون الأرجوان ، كما يحذف صورة البهجة عالية النغمة التى نرى الطائر وقد تحول إليها فى هذه الفقرة .

ولكنه يضيف صورا أخرى هنا أهمها صورة اللون الذى يعانق الطائر – وهو يقدم هذه الصورة فى شكل منطقى يوحى بالحدث الذى يبدأ ثم ينتهى قائلا :

إذا طرت عانقك الأرجوان وذاب حواليك ثم انْحسرْ

وهذا ما لا يريده الشاعر ، فالأرجوان لاينحسر بحيث نرى الطائر ولكنه يظل ذائباً على الأفق بحيث يخفى الطائر عن العيون . كما يضيف عبارات يحشو بها النص مثل – على رغم علمى – وبمرأى خيالك لما سفر – وأخيرا فإنه يضيف صورة الجِنان والروح وهى غير موجودة وغير موحىً بها فى النص الأصلى إذ يقول :

فيكفى أغانيك تغزو الجنان وفى الروح أو حولها تستقر

وهى صورة لا أخال شلى قد قصد إليها من قريب أو بعيد . ويخطىء مختار الوكيل حين يشير إلى أن النجم قد ظهر أو أن خيال الطائر قد سفر – فالطائر والسفور يقدمان عكس المعنى الذى يريده شلى من أن الطائر نجم لايرى بالنهار ، وهو يريد بذلك أنه ضوء من الأضواء التى تزخر بها السماء ولا نراها ، فهو وجود روحى ندركه بعقولنا رغم عدم رؤيته بالعيون .

٥ – وفى الفقرة الخامسة يطور الشاعر هذا المعنى حتى يعقد المقارنة بين ضوء القمر الذى لايرى فى النهار وبين صورة الطائر التى لاترى رغم إدراكنا لوجوده . ولكن مختار الوكيل يحذف هذا المعنى تماما ، فيحذف صورة الكوكب الفضى ، وصورة أننا نشعر بوجود القمر برغم أننا لا نراه ، ويضيف بدلا من هذه الصور الرئيسية صورا غريبة مثل صور القرص ، وصورة يداعبها من بعيد المدى . ولا أدرى سبب المداعبة هنا ! وصورة نراه يبين ويمضى سدى – وأيضا لا أعرف لماذا يمضى سدى ؟ ويضيف صورة إذا ما ذُكاء أتت بالهدى . وهى من أغرب ما يضيفه المترجم ، لأن المعنى القديم للهدى وهو النهار (انظر المعجم الوسيط) لم يعد شائعا ، وغالبا ماينصرف الذهن عند سماع الهدى إلى الرشاد وإلى آيات الله البينات « هدى للمتقين » وأخيرا فإنه يضيف « ويهجرنا حسنه العبقرى » وهى عبارة غير موجودة فى النص الأصلى .

٦ – وللفقرة السادسة أهمية خاصة لأنها تمثل ماكان الدكتور جونسون يسميه بالإطناب غير المناسب وينص على وجوده فى شعر جيمس طومسون (undue amplification) . إذ إننا حذفنا البيتين الثانى والرابع كانت الفقرة أقرب إلى النص الإنجليزى وأكثر تماسكا ، وهاهى الفقرة :

يفيض غناؤك فوق الأديمْ ويسمو فيلمَسُ سقف السماءْ
وينشر فى الكون سحرًا عميمْ يفاوحُ أرواحنا فى الغناءْ
كما يبعث البدر خلفَ الغيومْ سناهُ العجيب ويُزجى الضياء
فنحسب أن الوجود القديمْ غريقٌ ببحر لُجينٍ وماءْ

والواضح أن مختارا رأى أن يكمل الفقرة ببيتين لاضير فى نظره من وجودهما فوضع البيتين الثانى والرابع دون حاجة إليهما .

ويحذف المترجم هنا صورة السحابة الوحيدة فى الليلة الصافية وهى جوهر هذه الفقرة ، فالمعروف عن الرومانسيين الإنجليز احتفالهم لكل ما هو وحيد أو مفرد وهم كثيرا ماينتقون لرموزهم شجرة وحيدة (كما يقول وردز ورث (A single tree, of many, one) [1] أو ورقة شجرة وحيدة ، أو زهرة أو سحابة مثلما يفعل شلى هنا ، ومثلما يكرس لكل منها قصيدة فريدة . ولهذا التفرد والتوحد دلالة بالغة لديهم تتصل أولا برمزية وقوف الشاعر وحيدا إزاء هذا الكون ، وتتصل ثانيا بالعبقرية الفردية التى يضفونها على الذات الشاعرة . ولهذا فالسحابة الوحيدة التى تخفى ضياء القمر ثم تنجلى عنه فيغمر ضياؤه السموات تلعب دورا أساسيا فى هذه الصورة التى يحذفها المترجم .

وأما الإضافة فإلى جانب البيتين اللذين سبق الحديث عنهما ، فالشاعر يلجأ إلى إضافة صور جديدة حتى فى البيتين الأول والثالث ، بعضها مجرد إطناب ، مثل قوله (يبعث .. سناه العجيب ويزجى الضياء) وبعضها جديد وأصيل مثل يلمس سقف السماء ، كما أن ترجمة السحابة الوحيدة بالغيوم يفسد الصورة كما سبق القول .

ويخطئ المترجم حين يقدم صورة الصوت الرنان فى الإطار التقليدى للفيض وهى رغم أصالتها عند شلى غير موجودة فى هذه الفقرة .

ولابد لنا قبل أن ننتقل إلى الفقرات التالية من التعليق المقتضب على الصور التى يضيفها فى البيتين الزائدين ، الثانى والرابع لأنها صور تكرر ذكر البحر وبحر الفضة والماء ، وهى صور رومانسية مما سبقت الإشارة إليها فى بداية تحليل هذه الترجمة . إن البيت الثانى تأليف جديد . شأنه شأن الرابع ، وهو يبتعد بالفقرة كل الابتعاد عما أراده شلى وقصد إليه .

٧ – أما الفقرة السابعة فهى من أجمل ما أخرجه مختار الوكيل فى هذه الترجمة فهو يقدم المعنى كاملا دون حذف ، ولكنه يختصر البيتين الأولين فى بيت واحد وهو إيجاز تميزت به اللغة العربية . ثم يضيف شطرا غير موجود فى الأصل (مستخدما أيضا صور السحر والجمال فيه) وبعد ذلك يبسط صورة قوس قزح والرذاذ فى ثلاث أبيات مطمئنة الإيقاع ثابتة الخطو .

---

(١) فى قصيدة «الخلود» المعروفة (Immortality Ode)

أما البيتان الأولان :

What art thou we know not;
What is most like thee?

فهو يترجمها هكذا :

جهلناك .. ما أنت ؟ ماتشبهين ؟

وهو هنا يقترب كل الاقتراب من النص الأصلى ثم يضيف الشطر التالى :

وماذا جمالك يا ساحرة ؟

وهو غير موجود فى النص الإنجليزى . وبعد ذلك يقسم الصورة إلى عناصرها وهى **السحب وقوس قزح وقطرات الرذاذ ، ورذاذ ألحان القبرة** . فالبيت الثانى يكتفى برسم صورة جو السحب الزاخرة (والصفة هنا إضافة إلى النص) . والسطر الأول كله مضاف (**إذا الجو ران عليه الدّجون**) والبيت الثانى يشتمل على صورة جديدة فى الأصل ، ولكنها لا تفسد المعنى بل توضحه – وهى (ونام به قزح مثل نون) . فالنون أفضل من القوس ولكن الفعل الذى تبدأ به العبارة يمثل إضافة غير مطلوبة . وربما كان فعل لاح أفضل من نام . أما البيت الأخير فيشتمل على صفات أخرى أضيفت لوصف الغناء (وهى القوى الحنون) وعبارة كاملة فى الشطر الأخير ، وما أحسبها إلا لازمة لإكمال البيت ليس غير ، وهى (أبياته العامرة) .

٨ – ويضيف مختار الوكيل فى الفقرة الثامنة صورة الحب للشاعر وهى غير موجودةفى الأصل الإنجليزى بل غير موحى بها على الإطلاق (ويطغى عليه هوى جائر) . ويحذف صورة المخاوف التى يثيرها شعر الشاعر فى الكون من حوله . ويستبدل بها صورة **عالم جميل به يهدأ الخاطر** وهذا وذلك يناقض الأصل . فالمقصود هو أن الشاعر يتغنى فيثير فى الكون آمالا (يترجمها الوكيل عالم مرتجى) ومخاوف لم يكن يعيها العالم من قبل . وهذا هو جوهر التشبيه أو المثل الذى يضربه شلى للقبرة .

ولابد لنا من أن نختلف مع المترجم فى ترجمته للفكر (thought) بالحجى . فالفكر ليس كله حجى ، إذ أن « الحجى » يوحى بالعقل والنهى والرشاد بينما يشتمل عالم الفكر على الأفكار الثورية التى قد تكسر نطاق الحجى وتتخطى حدوده ، ولذلك فإنه يصيب فى قوله **شاعر ثائر** ويخطئ فى ذكر الحجى . كما يخطئ فى ذكر العالم المرتجى الجميل الذى به **يهدأ الخاطر** !

٩ – أما الفقرة التاسعة فهي تحاكي السادسة في إطنابها غير المناسب ، إن شلي يشبه الطائر بفتاة عريقة النسب حبيسة قصر تتغنى بألحان حب حرمت من تحقيقه . وعناصر الصورة هي الاختفاء في برج القصر ، ومن ثم فهي لاترى ، وفيض الألحان الذي يتدفق من مخدعها ، مثل صوت الطائر الذي يفيض من السماء ، وعاطفة الحب الحبيسة التي كان الرومانسيون يرون فيها مصدراً لاينفد للمشاعر الجياشة . ويحافظ مختار الوكيل على كل هذه العناصر ولكنه يضيف إليها الكثير . فيخرج لنا صورة تحمل من المعاني أكثر مما قصد إليه شلي.فهو يبالغ في تصوير جمالها وطيب أرومتها . قائلا زكا حسنها ، يشع سناء بها خدرها ، تبسم حجراته ، وهذه إضافات للنص ثم يقدم لنا في البيتين التاليين شطرين كان يمكن حذفهما إذا شئنا الصدق في ترجمة شلي :

يحدثها بالهوى قلبها فيشغل مهجتها الخالية
فتقبل نحو الهوى روحها فتشرب ألحانه الغالية

فنحن إذا حذفنا الشطر الثاني من البيت الأول والشطر الأول من البيت الثاني استقام المعنى ! ومع ذلك فإن صورة شرب الألحان الغالية تختلف عن النص كثيراً لأن المقصود هو أن الأنغام يفيض بها مخدعها لا أن الحسناء تشربها ! هذا إلى أن كلمة الغالية قد اقتضتها القافية كما هو واضح .

١٠ – ويضيف مختار الوكيل الكثير من الصور والكلمات إلى الفقرة العاشرة بعد أن يحول صورة الفراشة . وهي في الحقيقة يراعة الليل أو الحباحب إلى صورة (سراج من العسجد الصادق) بحيث تزخر ترجمته بالعبارات المكررة التي تطرب لها الأذن دون أن تغني النص . ويتجلى هنا أيضاً مايمكن حذفه وبخاصة البيت الثاني والبيت الرابع فيما عدا الكلمة الأولى ، فالبيت الثاني كله لا لزوم له وهو :

يشيع سناهُ إذا ما بدا ويخفى على الأثر كالفارق

لأن البيت الثالث يقدم صورة نشر الأضواء (يبعثر أضواءه) للتي يكتمل بها المعنى ، ولا أدري لماذا يأتي المترجم بصورة المدى هنا ، وهو في البيت الرابع ينشئ صورة جديدة تماماً لها نفس الطابع الرومانسي ، طابع الحرمان الذي يعانيه العشاق ، فيخلق موقفاً جديداً لا وجود له في قصيدة شلي إذ أن شلي لايقيم أية علاقة حب بين الزهور وبين يراعة الليل .

١١ – وترجمة الفقرة الحادية عشرة دليل على نفور مختار الوكيل من الصور الغربية التى لاتتفق مع الذوق العربى . إن شلى هنا يقدم الصورة الرومانسية التقليدية للوردة – رمز الجمال الأنثوى . والنسمات الدافئة ، رمز الروح الخلاق فى الكون – وهى تتعري لتنشر شذاها فتسكر بعبقها وشذاها الطيور والفراشات (رموز العاشقين) وتغرق حواسهم فى لذة النسيان ! أما النص العربى فلا يقدم شيئًا من هذا على الإطلاق بل يقدم وردة هبت عليها الريح فتركتها واهية (مع إضافة عبارة فى الدجى) ثم يقدم لنا هذين البيتين :

وتحمل فى طيِّها نسمة أريج وريقاتها الغالية
وتلك لعمر الهوى حيلة تلوذ بها النسمة العادية

وهما بيتان لا أثر لهما فى النص الإنجليزى . والحقيقة أن الوكيل يحذف صورة الطيور والفراشات وصورة النسيان والعذوبة مما يغير الصورة تغييراً تامًّا .

١٢ – وفى الفقرة الثانية عشرة يلغى المترجم المقارنة بين رذاذ الربيع على الحشائش وجمال الزهور التى أيقظتها الأمطار وبين غناء القبرة حين يفصل بين هذا وذاك . فهو فى البيت الأول يشرح ما يرمى إليه شلى ولا يترجمه قائلا :

بديع غناك لايوصف وصوتك ليس له من نظير

ويعتمد على كلمة نظير هنا فى نقل المقارنة . ولكنه يفسدها فى البيت الأخير حين يقول إن الجمال الذى نعرفه حقير وحسنك حسن خطير ! ولا شك أن التحقير من شأن الجمال لا وجوب له ، ولا يعلى من شأن القبرة أن يقارن حسنها بالجمال الحقير ! وقد بالغ المترجم فى إفساد هذا المعنى حين قال :

فقطر الندى حسنه أجوف إذا حطَّ وقت الربيع النضير

وإنما يرمى شلى إلى أن حسنه رائع ولكنه لايرقى إلى مستوى حسن غناء القبرة .

١٣ – ويواجه المترجم نفس مشكلة المقارنة فى الفقرة التالية إذ أن شلى يضفى على لحن القبرة غبطة قدسية مثل الغبطة التى تتحلى بها مدائح شعراء العشق وشعراء الخمر ، فهو هنا يضمر تشبيها بهؤلاء الشعراء لاستغراقهم فى موضوعاتهم وسموهم بهذه الموضوعات إلى مستوى النشوة

(Ecstasy) التى يحس بها شعراء الحب والخمر ، ولكن الوكيل يجعل القبرة هى المنشد لهذين اللونين من الشعر :

غناؤك في الحب ما أبهره ولحنك فى الخمر مِنْ ساحِرِكْ

وهذا البيت يمثل تعديلا طفيفاً على المعنى الأصلى ، ولكنه يذهب بالمقارنة تماماً لأنه يحذف فكرة الانتشاء أو الغبطة التى تشبه الإحساس الروحى العميق .

أما الإضافة الظاهرة فهى إضافة بيت كامل ، هو البيت الثانى الذى لا علاقة له بالأصل الإنجليزى وهو :

ومـــاذا دحـــاه ومـــا كـوّره فشاع سناه على ظاهرك

وليس هذا من قبيل الإضافات التى يستلزمها النظم مثل (**بحق جمالك ياقبرة**) فى البيت الأول ، ولكنه بيت كامل كان يمكن أن يحذف . ولا يفوتنا أن نشير إلى أن إصرار مختار الوكيل على وصف جمال القبرة يناقض مرمى شلى من أن القبرة مجرد صوت ومجرد بهجة وليست بطير واقعاً أو بكائن حيّ .

١٤ – **ويحذف** المترجم من الفقرة الرابعة عشرة . انتقاد شلى لشعر المناسبات الاجتماعية خاصة أناشيد الزفاف وأناشيد النصر . وذلك لأنها تتضمن الفخر أو التفاخر مما يعكس إحساساً بالنقص . أما أغانى القبرة فهى على النقيض من ذلك تعبير مباشر وتلقائى عن الفرحة التى لايشوبها تباه أو إحساس بالنقصان .

وبدلا من ذلك يضيف الوكيل أبياتًا لا علاقة لها بالقصيدة الأصلية ، وهى الشطر الأخير من البيت الثانى (**تُميتُ من الرعب قلبَ الجبانْ**) ثم يعود لذكر **السحر** والإنس والجان فى البيتين الأخيرين .

١٥ – وإذا كانت الفقرة الخامسة عشرة أحسن حظًّا من سابقاتها وذلك لاعتمادها على الأسئلة المتتالية وقصر عباراتها بالعربية فإنها تضيف أيضًا كلمات أو عبارات لا لزوم لها . خذ البيتين الأولين مثلا :

What objects are the fountains
Of thy happy strains?

يترجمها هكذا :

فقصى الحقيقة إذ تشرحين تُرى أى شىء ينابيعُ لحنِكْ ؟

وكان الشطر الثانى كافيًا لتقديم الصورة (التى يحذف منها صفة السعيد) والأول إطناب . وقس على ذلك البيت الذى يليه الذى يقول فى شطره الأول (وأى بحار الهوى تركبين؟) ، هذا إلى جانب إضافة تمشت بجنبك فى الشطر الثانى .

١٦ – يحذف المترجم من هذه الفقرة صورة ظلال الحنق والغيظ وصورة تخمة الحب ، وهى صورة شائعة فى الأدب الإنجليزى خاصة عند شكسبير . ومؤداها أن الحب شهية يمكن إرضاؤها إذا أطعمت بقدر ، أما إذا أسرفت فى غذائها أصابتها التخمة وربما اعتلت وذوت (انظر الأبيات الأولى لمسرحية الليلة الثانية عشرة) ، والمترجم هنا ينقل الصورة إلى التقاليد العربية متمثلا بالمثل القائل لا خير فى لذة تعقبها ندامة ! بل إنه يجعل الخاتمة التى لا تسر من شأن الزمان وجوره لا من عواقب تخمة الحب . ولا أتصور أنه أساء فهم النص الإنجليزى ، ولكنه لجأ إلى ترجمة ثقافية أو حضارية للصورة .

ويضيف المترجم هنا فى هذه الصورة شطراً يصف الحب بأنه كريم الخيال بديع الصور ، ثم يضيف من عنده هذا البيت .

ولا تعرفين زماناً يَجُور ويأتى بخاتمة لاتسُرّ !

وشطراً آخر هو « وأعطاك سرَّ المعنى والسمرْ » ، هذا إلى جانب ذكر الإله الذى يهب الطائر كل هذه الخصال .

١٧ – يحذف المترجم البيت الأول من هذه الفقرة ولكنه يلمح إلى معناه فى الأبيات التالية ، فالبيت الأول فى النص الإنجليزى يقول « سواء كنت يقظة أم نائمة » ويختار الوكيل يلمح إلى النوم حين يشير إلى أحلام الطائر . وهى إشارة واردة أيضاً فى النص الإنجليزى فى إطار أحلام البشر الفانين . وهو يضيف عبارة « ويبهرهم بالبيان الجرىء » وفيما عدا ذلك يمكن اعتبار الفقرة صادقة إلى حد بعيد فى نقل المعنى .

١٨ – أما أصدق فقرات القصيدة وأقربها إلى النص الإنجليزى فهى الفقرة الثامنة عشرة رغم بعض الأخطاء الطفيفة مثل ترجمة ما لا وجود له بـ ما لا يعود ، وإضافة ونكثر من شرح

ما فاتنا ، ومع ذلك فإن المترجم يلجأ أيضاً إلى التراث العربي فى نقل صورة الألم الذى يشوب أصدق الضحكات والبسمات فهو يجعلها أقرب إلى قول المتنبى .

صحب الناس قبلنا ذا الزمانا وعناهم من شأنه ما عنانا
وتولوا بغصة كلهم منه وإن سر بعضهم أحيانا

إذا يقول :

وإن كان ذا الدهر يوماً يجود ببسمة ثغر فكم ساءنا

كما يضيف لفظة ثائرًا فى البيت الأخير .

١٩ – وتشبه ترجمة الفقرة التاسعة عشرة ترجمة السادسة والتاسعة لاشتمالها على بيتين يمكن حذفهما دون أن يتأثر المعنى بل يقترب المعنى من النص الإنجليزى اقتراباً أكبر ، وهما الثانى والثالث . وفيما عدا هذه الإضافة الواضحة ، وإضافة أوج السماء فى البيت الرابع لايخالف المترجم النص الأصلى كثيراً .

٢٠ – أما الفقرة العشرون فهى نموذج آخر لما يمكن للإضافات أن تحدثه من إفساد للصور الأصلية . فالبيت الرابع يضر ضرراً بليغاً بما سبقه وكان يكفى لترجمة هذه الفقرة الشطر الأول من البيت الأول . والشطر الثانى من البيت الثانى ثم البيت الثالث الذى يتضمن المعنى كله تقريباً . ولابد أن نشير إلى أن الشطر الثانى من البيت الأول (الذى يضيفه الوكيل) يتضمن التشبيه الذى يريده شلى وهو تشبيه القبرة بالشاعر ، فهو إضافة تورد المعنى وتوجزه رغم اشتمالها على استعارة جديدة .

٢١ – ويضيف المترجم فى الفقرة الأخيرة بيتاً لا أثر له فى النص الإنجليزى وهو :

فإن بعقلك نام الصفاء يصفق إذ فاض الهامُ حبكْ

ويخطئ فى ترجمة « فينصت لى العالم » بـ فأصغى إلى لحن هذا الغناء » ، وربما كان من الأفضل أن يقول فيصغى الأنام إلى همساتى ! وعلى أية حال فهو لم يخرج فى هذه الفقرة عن النص الأصلى إلا فى هذا الموضع وفى الإضافة التى لامبرر لها .

إن هذه الصورة العربية لقصيدة شلى دليل على التأثر المباشر بألفاظ شلى وموضوعاته التى يرددها كثيراً ، وهى تشهد على أن شلى قد هيأ إطاراً شعريًا جديداً ـ فى الشكل والمضمون ، استطاع من خلاله الرومانسيون العرب أن يبدعوا جديداً فى شعرهم الجديد .

(جـ) « الطائر المترمل » :

A WIDOW BIRD [1]

A widow bird sate mourning for her love
Upon a wintry bough;
The frozen wind crept on above,
The freezing stream below.

There was no leaf upon the forest bare,
No flower upon the ground,
And little motion in the air
Except the mill-wheel's sound.

P.B. Shelley

(1) Palgrve, The Golden Treasury OUP 1964 p. 275.

الكآبة[1] أو الطائر المترمل

للشاعر « برسى بيش شيللى »

جلس طائر أرمل ، حزيناً على الحبيب
فوق فرع من الشتاء .
وكانت الرياح الباردة تهب فوقه .
وكان المجرى المتجمد ينساب من تحته .
ولم تكن فى الغابة العارية ولا ورقة شجرة
ولم تكن على الأرض ولا زهرة ساقطة
ولم يكن فى الهواء حركة .
سوى أزيز عجلة الطاحونة .
« عن الانكليزية »

حسن أبو الذهب

أغنية[2]

هو طائر حزين جلس يبكى إلفًا له قد مات
لقد استوى فى ذروة غصن من أغصان الشتاء
وكانت الريح المقرورة تزحف فوقه
والجدول المتجمد يدب تحته .

* * *

(١) ترجمة حسن أبو الذهب مجلة السياسة الأسبوعية ١٨ يناير سنة ١٩٣٠ .
(٢) ترجمة محمد الهمشرى مجلة الرسالة المجلد الأول عدد ٨ أول مايو سنة ١٩٣٣ . ص ٣٢ .

لم تكن ثمة ورقة خضراء تخفق فى الغابة العارية الجرداء
ولا زهرة ترف فوق الربوة الشاحبة الكئيبة
وكان الجو صامتاً زامتاً
إلا من أزيز الأرجاء البعيدة

أغنية[1]

جلست أنثى الطير تبكى وليفها
فوق غصن عار ، فى فصل الشتاء ؛
زحفت فوقها الرياح المتجمدة ،
وزحف تحتها الجدول المتجمد .
لم تكن هناك ورقة فى الغابة الجرداء ،
ولا زهرة فوق الأرض ؛
والجو يكاد يكون تام السكون ؛
إلا من صوت الطاحونة .

---

(١) ترجمة المسيرى وزيد كتاب « الرومانتيكية » سنة ١٩٦٤ .

الكآبة A WIDOW BIRD (أو الطائر المترمّل)

وهذه قصيدة قصيرة جدًّا فى ثمانية أشطر أى أربعة أبيات عن طائر حزين مترمل . ترجمها مترجمونا مرة إلى الكآبة (حسن أبو الدهب فى السياسة الأسبوعية ١٨ يناير سنة ١٩٣٠) ومرتين إلى « أغنية » (محمد الهمشرى فى الرسالة أول مايو سنة ١٩٣٣ والمسيرى وزيد سنة ١٩٦٤) . لا يقف بها الذين يكتبون عن شلى من النقاد الإنجليز . لكنها بالنسبة إلينا تقع مباشرة فى موضوع الطائر الرمز ، حيث أن الطير عندنا قلما يكون طيراً غير باك . إن بنات الهديل عند أبى العلاء المعرى وفيّات مخلصات يبكين الحبيب الذى أودى من عهد عاد ، وغراب أبى العلاء « يتطير منه » كعادة العرب لأنه « يخبّر أن الشعوب إلى صدع » :

كأن بفيه كاهناً أو منجّماً يحدّثنا عما لقينا من الفَجْعِ

حتى ورقاء ابن سينا تبكى هى أيضاً .

الحمام والهديل والغراب والورقاء وكل هذه الطيور يوحى هديلها دائمًا بالشجن ، وكذلك طير شلى فى هذه المقطوعة الصغيرة . لقد فقد طائر شلى أليفه فحط على غصن يبكيه . ويخلع الشاعر حزنه على الدنيا حوله ليجعلها شريكة له فى فجيعته . . فيتمثلها غابة خيم عليها الشتاء فأشاع فيها الجمود والموت والكآبة ، فشل حركة الريح المقرورة فى الجو ، ووقف جريان الماء المثلوج فى الجداول على الأرض ، ونزع عن الأشجار ما كان يكسوها من أوراق ، وعرى هذه الأرض مما كان يزينها من أزهار ، فلا حركة فى الغابة غير نسيم واهن الخطو ، ولا صوت غير أزيز رحى الطاحون . .

ونظام القافية فى القصيدة يعكس بساطتها فهو AB AB CD CD وكأنما هى أشطر منفصلة لكل منها قافية تعود بالتناوب .

إن شلى أراد أن يلتقط ساعة كآبة وحزن فرسم هذه اللوحة البسيطة من الطير والغصن والريح والجدول وورق الشجر والغابة والزهرة ثم يأمرها بالسكون ليلتقط صورتها جامدة مجمدة ما عدا

صوت رتيب من بعيد هو صوت عجلة الطاحونة وكأنها نبض آلى ميكانيكى للحياة المستمرة فى ملل ورتابة تقتحم هذا السكون البارد المتجمد .

هكذا صور شلى لحظة فريدة فى كآبتها نافذة التأثير ببساطتها معنى وتركيبًا ووزنًا .

وأول ما نلاحظ أن ديوان شلى لم يضع للقصيدة عنوانًا ، فكان مترجمونا أحرارًا فى إعطائها العنوان . فوفق حسن أبو الذهب فى عنونتها بكآبة ، ولم يوفق المترجمون الآخرون ومنهم شاعر كالهمشرى إذ أعطوها عنوان « أغنية » . وهى فى الأصل أغنية تأتى فى آخر المشهد الخامس من مسرحية « الملك تشارلز الأول » التى لم يكملها شلى . والنص الوارد فى « الذخيرة الذهبية » مبتور . ومن الواضح أن المترجمين اطلعوا على ما ورد فى الذخيرة الذهبية لاغير[1] ، وعندما نقارن الترجمات نجد أن مجال الخطأ قليل لسهولتها ؛ ومجال الحذف أو الإضافة أقل لقصرها وتركيزها . ولكنا نلاحظ أن لا أحد من المترجمين أحس بصدق برود اللحظة وجمودها ؛ فلم تعكس ترجمتهم إلا معانى القصيدة دون جوها . فلقد أساء « حسن أبو الذهب » ترجمة بعض الكلمات والعبارات ترجم mourning بحزين ، والأدق ترجمتها « ببيكى » ، كما فعل الهمشرى والمسيرى وزيد ، وترجم crept يهب ، والصواب ترجمتها بزحف ، كما فعل الهمشرى والمسيرى وزيد ، لأن الشاعر يصرح فى البيت قبل الأخير بسكون الهواء إلا من حركة طفيفة ، وقد أساء أبو الذهب والهمشرى ترجمة هذا البيت فنفيا كل حركة فى الهواء . كذلك وصف أبو الذهب حركة الريح « بالانسياب » ، والأفضل وصفها « بالدبيب » كما فعل الهمشرى ، والأدق وصفها بالزحف كما فعل المسيرى وزيد وترجم frozen بالباردة ، وأقرب منها إلى معناها الدقيق ترجمة الهمشرى بالمقرورة ، وترجمة المسيرى وزيد بالمتجمدة . .

وكان يمكن تجنب هذه الأخطاء البسيطة لو أن تفصيلات جو القصيدة كانت محسة ومسيطرة على اختيار الألفاظ والعبارات بالاطلاع على المسرحية أصلها .

---

(١) انظر هاتشنسن اعمال شلى الكاملة ص ٥٠٦

Hutchinson T. "Shelly Poetical Works" 1970 (p. 506)

(د) أنشودة إلى الرياح الغربية :

ODE TO THE WEST WIND (1)

O Wild West Wind, thou breath of Autum's being,
Thou, from whose unseen presence the leaves dead
Are driven, like ghosts from an enchanter fleeing,

Yellow, and black, and pale, and hectic red,
Pestilence-stricken multitudes: O thou,
Who chariotest to their dark wintry bed

The winged seeds, where they lie cold and low
Each like a corpse within its grave, until
Thine azure sister of the Spring shall blow

Her clarion o'er the dreaming earth, and fill
(Driving sweet buds like flocks to feed in air)
With living hues and odours plain and hill:

Wild spirit, which art moving everywhere;
Destroyer and Preserver; Hear, oh hear!

II

Thou on whose stream, mid the steep sky's commotion.
Loose clouds like earth's decaying leaves are shed.
Shook from the tangled boughs of Heaven and Ocean.

Angels of rain and lightning: there are spread
On the blue surface of thine aéry surge,
Like the bright hair uplifted from the head

---

(١) انشودة إلى الريح العربية.
Palgrave the golden Treasury (OUP) 1964 p. 295.

Of some fierce Maenad, even from the dim verge
Of the horizon to the zenith's height,
The locks of the approaching storm. Thou dirge

Of the dying year, to which this closing night
Will be the dome of a vast sepulchre,
Vaulted with all thy congregated might

Of vapours, from whose solid atmosphere
Black rain, and fire, and hail, will burst: oh, hear!

III

Thou who didst waken from his summer-dreams,
The blue Mediterranean. where he lay,
Lull'd by the coil of his crystalline streams,

Beside a pumice isle in Baiae's bay,
And saw in sleep old palaces and towers
Quivering within the wave's intenser day,

All overgrown with azure moss and flowers
So sweet, the sense faints picturing them! Thou
For whose path the Atlantic's level powers
Cleave themselves into chasms, while far below
The sea blooms and the oozy woods which wear
The sapless foliage of the ocean, know

Thy voice, and suddenly grow grey with fear,
And tremble and despoil themselves: oh, hear!

IV

If I were a deadleaf thou mightest bear;
If I were a swift cloud to fly with thee;
A wave to pant beneath thy power and share

The impulse of thy strength, only less free
Than thou, O uncontrollable! If even
I were as in my boyhood, and could be

The comrade of thy wanderings over heaven,
As then, when to outstrip the skiey speed

Scarce seem'd a vision; I would ne'er have striven

As thus with thee in prayer in my sore need.
Oh, lift me as a wave, a leaf, a cloud!
I fall upon the thorns of life! I bleed!

A heavy weight of hours has chain'd and bow'd
One too like thee: tameless, and swift, and proud.

V

Make me thy lyre, ev'n as the forest is:
What if my leaves are falling like its own!
The tumult of they mighty harmonies

Will take from both a deep autumnal tone!
Sweet though in sadness. Be thou, Spirit fierce,
My spirit! be thou me, impetuous one!

Drive my dead thoughts over the universe
Like wither'd leaves to quicken a new birth;
And, by the incantation of this verse,

Scatter, as from an unextinguish'd hearth
Ashes and sparks, my words among mankind!
Be through my lips to unawaken'd earth

The trumpet of a prophecy! O, Wind,
If Winter comes, can Spring be far behind?

P.B. Shelley

الشعر الانكليزى الغنائى [1]

قطعة من : « ريح الغرب »

لشلى

لو كنتُ ورقة ذابلة تستطيعين أن تحمليني ، أو كنت غيمة سريعة أطير معكِ ، أو موجة تختلج تحت مظاهر قوتك ، وتشترك فى الشعور بعظمتك ، على شريطة أن أكون أكثر حرية منكِ أيتها الكائنة التى لا تقيّد ولا تضبط ؛ لو كنتُ الآن كما كنتُ فى حداثتى قادراً على أن أكون رفيقاً لكِ فى تجوالك فى رحاب الفضاء ، حين كانت مسابقتك فى سرعتك السماوية تصوُّراً قلّما كان خيالاً ، لما سعيتُ إليكِ ضارعاً فى حاجتى الملحة ، كما أسعى الآن .

ارفعينى كما ترفعين موجة ، أو ورقةً ، أو غيمة ! إنى أقع على أشواك الحياة فأدمى ! إن عبئاً ثقيلا من الساعات يقيّد ويحنى كائناً مثلك ، حرًّا مندفعاً انوفاً . اجعلينى قيثارة لك كما جعلت أشجار الغاب ، ولا تعبئى إذا كنت أتعرى من أوراقى مثلها . إن اصطخاب ألحانك القوية ينفخ فينا نغماً خريفيًّا عميقاً حلواً على ما فيه من كآبة . كونى أيتها الروح المتمردة روحى . كونى أنت أنا أيها الكائن المندفع .

ادفعى أفكارى الميتة فوق ارجاء الكون كما تدفعين الأوراق الذابلة لتبعث خلقًا جديدًا ، وبانشاد هذا الشعر انثرى كلماتى بين البشر كما تنثرين من موقد غير خامد رمادًا وشرراً

كونى فى شفتى بوقاً من أبواق النبوّة ينفخ فى الأرض النائمة .

أيتها الريح إذا جاء الشتاء فليس الربيع ببعيدٍ عنّا !

---

(١) ترجمة مجهول مجلة المقتطف الجزء الثانى المجلد ٧٦ ص ٣٥٧ .

Palgrave The golden Treasury (OUP) 1964 p. 275

إلى الريح الغربية[1]

(عن شلى)

(هذه القصيدة فى نظر النقاد أجمل قصائد شلى وأكثرها تعبيرًا عن الجمال الفنى فى الشعر على الإطلاق)

يا أيتها الريح الغربية المجنونة يا نفسَ الخريف ، أنت يا من تساق الأوراق الميتة أمام كيانها الخفى ، كأرواح تهرب من ساحر يطاردها : صفراء وسوداء شاحبة ومحمرة ملتهبة : شبه جموع روّعت بوباء . انت يا من تدفعين البذور المجنَّحة إلى قبورها القاتمة الباردة ، فلا تزال دفينة فيها حتّى تجىء اختك غادة الربيع فتنفخ فى نفيرها فتطير الأكمام الجميلة أسراباً أسراباً تغتذى فى الهواء وتملأ السهول والتلال ألواناً وعبقاً .

يا أيتها الروح المجنونة ، طائفة هنا وهناك ، أيتها المخربة الحافظة استمعى استمعى !

أنت يا من على عبابك ، بينما تحتدم السماء مضطربة ، تتناثر السحب كما تتناثر الأوراق على الأرض ، كأنما انتزعت من أغصان السماء والمحيط . وينتشر رسلُ المطر والبرق على سطح الآذىّ المائج ، ويمتد من حواشى الأفق نحو السماك خصل العاصفة المقبلة كشعر مرفوع من رأس ماردة جبارة ! يا أغنية السنة المنصرمة : أناخ فوقها هذا الليل المطبق كقبر كبير ، قبته هذه الأبخرة القوية المتجمعة التى من جوها الجامد ينهمر المطر وتندلع النار وينفجر البرد ! استمعى !

لو أنى كنت ورقة تحملينها ، أو سحابة مسرعة تطير معك ، لو كنت موجة ألهث تحت ظلال قوتك وأقاسمك جبروتك — وأنا دونك حرية — أنت يا من لا سلطان لشىء عليها ، أو لو عدت صبيًّا أصحبك فى طوافك خلال السماء — وإذن كنت لا أدخر حلماً حتّى أجاريك فى سرعتك العلوية — ما جهدت كما أصنع الآن وصليت أدعوك فى محنتى . ارفعينى كموجة أو كورقة أو كسحابة ، إنى أقع على أشواك الحياة . إنى أدمى . إن ثقلاً من الساعات كبّلنى وقوسنى أنا الشبيه بك فى جنونى وخفتى وكبريائى . اتخذينى قيثارتك كما تصنع الغابة ، وإن تجدى أوراقى تتساقط كما

(١) ترجمة إبراهيم ناجى سنة ١٩٣٣ مجلة أبولو المجلد الأول عدد ٨ ص ٨٨٣ وص ٨٨٤ .

تتساقط أوراقها فإن ضجيج ألحانك القوية سيأخذ من كلينا لحناً خريفيًّا عميقاً عذباً وإن يكن حزيناً .

أيتها الروح العنيفة كونى روحى ، كونى أنت أنا ، وادفعى أفكارى الميتة أمامك حول الكون كالأرواح الذابلة ، لعلها تستعيد حياة جديدة . وبتكرار هذا القصيد انشرى لهباً ورماداً من موقد مضطرم ، انشرى كلماتى بين الناس وكونى على شفتَى للدنيا الغافلة نفير نبوّة .

أيتها الريح إذا كان الشتاء مقبلا ، فهل الربيع بعيد ؟

إبراهيم ناجى

مناجاة إلى الريح الغربية [1]

أيتها الريح الغربية العاصفة . يا نسمة الخريف . أنت يا من تجرى أمام سرها الخفى الأوراق الميتة ، كأنها أرواح تتراجع أمام ساحر . صفراً وسوداً شاحبة ومحمرة كأنها جموع قد حل بها الوباء .

أنت يا من ترسلين مركبك بالبذور المجنحة إلى أرضها الباردة المظلمة حيث تلقى ذليلة باردة ، كل حبة كأنها جسم قد ثوى فى رمسه ، حتى تهب أختك نسمة الربيع وتنفخ فى بوقه فوق الأرض الحالمة ، وتملأ السهول والتلال بالعطور والألوان الحية الزاهية ، دافعة البراعم الحلوة أمامها كأنها القطعان لتغتذى فى الهواء .

أيتها الريح العاصفة يا من تهبين فى كل مكان أيتها المدمرة المبقية .

اسمعى ! أوه اسمعى !!

على صدرك فى قلب الجو المضطرب تتناثر السحب المفككة كما تتناثر أوراق الأرض الهاوية وقد انتزعت من أغصان السماء والمحيط ، المشتبكة كأنها ملائكة للمطر والبرق . . وعلى ذلك السطح الأزرق لعجيجك الهوائى يبدو طوالع العاصفة المقتربة كأنها شعرة لامعة قد ارتفعت من رأس مارد جبار ، وقد امتدت من حافة الأفق الغاسق حتى سمت الرأس . يا مرثية السنة الراحلة التى يتخذ من هذا الليل المطبق وفى مسكنها قبته من قوى بخارك المتجمعة الذى يتفجر من جوه الصلب الراكد المطر الأسود والنار والبرد .

أوه اسمعى !!

أنت يا من أيقظت البحر المتوسط الأزرق من أحلامه الصيفية ، حيث ينام متأرجحاً وسط حركات جداوله البلورية . وقد رأيت فى المنام قصوراً قديمة وحصوناً ترتجف وتموج وسط موجه اليوم الأكثر حدة وشعوراً . والكل قد اتشح بالطحلب اللا زوردى والأزهار العذبة قد يعجز الحس عن تصويرها .

---

(١) ترجمة نظمى خليل كتاب «قصة الملك الحائر» ص ٧١ سنة ١٩٣٦

أنت يا من من أجلك أصبحت قوى المحيط المستوية إلى مغائر وهوى بينما أزهار البحر والغابات الناضجة التى ترتدى أوراق المحيط تعرف صورتك وهى فى الأعماق ، وسرعان ما تشتعل شيبًا من الخوف وتقف عارية . أوه . اسمعى .

لو كنت ورقة ميتة كنت تحملينى ، ولو كنت سحابة سريعة لطرت معك . أو موجة الهث تحت قوتك وأقاسمك دافع سلطانك وإن كنت أنا حرية منك أنت يا من لا تخضعين لسلطان حتى لو كنت فى طفولتى وكنت رفيقك فى تطوافك فى السماء كما هى الحال الآن إذ لا يكاد بلوغى سرعتك الجوية يعدو حلمًا . لما حاولت قط أن أذكرك فى صلاتى وفى حاجتى المؤلمة الشديدة أوه . — فلترفعينى كموجة ، كورقة . أو كسحابة . إنى أهوى على أشواك الحياة . إنى أدمى . إن شيئًا عظيمًا من الساعات قد قيد وقوس إنسانًا يشبهك فى وحشته وخفته أو سرعته وكبريائه .

فلتجعلينى مزهرك كما تفعل الغابة . وإذا كانت أوراقى تتناثر مثل أوراقها فإن صوت أنغامك القوية سيجعل منا لحنًا عميقًا كلحن الخريف . حلوا وإن كان حزينًا .

فلتكونى أيتها الروح المتردة روحى . كونى أنا أيتها الروح الثائرة . ولتسوق أفكارى الميتة إلى العالم كالأوراق الذابلة لتحيى نسمة جديدة .

بسحر هذه الأشعار انشرى كلماتى بين البشر كالشرر والرماد الذى يتطاير من موقد دائم الاشتعال . فلتكونى أيتها الريح بوق النبوة خلال كلماتى للأرض النائمة .

أيتها الريح إذا جاء الشتاء فهل يتأخر الربيع ؟

الريح الغربى[1]

وفى الدرجة الثانية قصيدته الرائعة التى يناجى فيها الريح الغربى ، وهى روح الكون التى يستطرد فى مناجاتها حتى يدمج نفسه بها . وندع للقارئ الحكم على متانتها وبراعة تخيلاتها ومعانيها المبتكرة بعد أن ينعم النظر فيها !

أيتها الريح الغربية الهائجة أنت زفير الخريف العظيم ، أنت الذى تنساق أمامك أوراق الشجر دون أن تراك فتفر بين يديك كما تفر الأشباح من ساحر جبار . ثم تفر تلك الأوراق الصفراء والسوداء والشاحبة والحمراء بجماهيرها الغفيرة .

أنت أيها الريح تشيع البذور التى تتطاير كأنها مجنحة إلى مرقدها الشتوى المظلم ، حيث تظل راقدة كما ترقد الجثة فى قبرها ، وتظل كذلك حتى تهب شقيقتك الزرقاء وهى ريح الربيع التى تنفخ فى البوق لتوقظ الأرض النائمة وتسوق الأزهار اليانعة كما يسوق الراعى قطعانه من الحظيرة إلى الفضاء فتملأ الربى والوهاد .

فأيتها الروح الهائجة المتحركة فى كل مكان ، أنت تدمرين الحياة وتصونينها فى الوقت ذاته ، فاسمعى :

تتساقط على غديرك الغيوم المنحلة كما تتساقط أوراق الشجر فكأنك تهزينها من جذوع السماء وأغصان المحيط . وعلى سطح أمواجك الزرقاء الهوائية تتدلى خصل من العواصف المضطربة .

أنت تنشدين ترتيل جناز السنة المنتهية التى ستتخذ من قبة هذه الليلة السادرة الفسيحة مزاراً ومقاماً . وسينفجر من بخار أنفاسك مطر وبرق ورعد .

أنت التى أيقظت البحر الأبيض المتوسط من نومه بعد أن كان مستغرقاً فى أحلام الصيف العذبة وهو نائم على أنغام أنهاره البلورية ، فتقطعين عليه أحلامه وتشوهين تصوراته . وعندما تمرين بالأقيانوس الإطلنطى تشقين فيه أخاديد عميقة بعد ما تثيرينه من أمواج عاتية شامخة . ويشعر بهزاتك كل كائن حتى ذرات النبات الراسبة فى قاع المحيط ، فتشيب فزعاً وتهتز اضطرابا .

(١) ترجمة إبراهيم سكيك مجلة الرسالة المجلد ١٨ العدد ٨٩١ ص ٨٦٩ سنة ١٩٥٠ (ضمن مقال عن شلى) .

ليتنى أيها الريح ورقة ميتة تحملينها .

وليتنى سحابة سريعة أطير معك ، وليتنى موجة ألهث من شدتك وأشاطرك قوة اندفاعك ولو كنت أقل حرية منك ، أنت التى لا يسيطر عليك أحد .

بل ليتنى ما زلت فى عهد الصبا زميلا لك فى تجوالك فى أفق السماء .

أتوسل إليك الآن أن ترفعينى كما ترفعين الموجة أو الورقة أو السحابة لأنى ملقى على أشواك الحياة ودمى ينزف بعد أن كبلتنى ساعات الزمن الثقيلة ، وحنت ظهرى بعد أن كنت مثلك سرعة وكبرياء !

اجعلينى قيثارتك كما اتخذت من الغابة قيثارة تعزفين عليها أعذب الألحان .

فماذا يهمنى لو سقطت أوراقى بعد أن تأخذى أنغامى وتنشريها فى الكون كما تنشرين البذور لتحيا من جديد . هكذا أريد منك أن تنشرى كلماتى وأشعارى بعد وفاتى بين جميع البشر كما تنشرين رماد الموقد بعد أن تخبو ناره . ويا ريح الخريف : إذا كان الشتاء قادماً فهل يكون الربيع بعيداً ؟

* * *

وهناك مقطوعات أخرى كثيرة يجد فيها القارئ متعة ولذة ، وقد رغبت فى تأجيل ترجمتها لعدد قادم لئلا أطيل كثيراً فى هذا المقام .

إبراهيم سكيك

أغنية إلى رياح الغرب[1]

(١)

يا رياح الغرب العاصفة ، يا نفساً ينبعث من كيان الخريف ،
أنت يا من تساق أمام وجودك الخفى الأوراق الميتة ،
كأشباح تولى هاربة من ساحر.
صفراء ، وسوداء ، وشاحبة ، وحمراء محمومة ؛
جموع روعها الوباء ! أنت
يا من تحملين البذور المجنحة فى عربتك ،
إلى مثواها المظلم الشاتى ، فلا تزال باقية فيها باردة ذليلة .
كأنها جسم قد ثوى فى رمسه
حتى تجىء أختك اللازوردية . . ريح الربيع ،
وتنفخ فى بوقها فوق الأرض الحالمة .
(فتدفع البراعم الحلوة أسراباً تغتذى فى الهواء
وتملأ السهل والتل بالعبير والألوان الحية ؛
أيتها الروح الهائجة ، الهائمة فى كل مكان ،
أيتها المخربة الحافظة ، اسمعى .. اسمعى !

(٢)

أنت يا من على عبابك ، وسط اضطراب السماء المائج ،
تتناثر السحب كأوراق الأرض الذابلة ،
منتزعة من أغصان السماء والمحيط المتشابكة ،

---

(١) ترجمة المسيرى وزيد كتاب الرومانتيكية سنة ١٩٦٤ ص ٢٦٧ .

• يقول المترجمان استعنا فى ترجمة هذه القصيدة بالترجمة السابقة لها التى قام بها الأستاذ الشاعر الدكتور إبراهيم ناجى .

رسلاً للمطر والبرق !· وهناك تنتشر غدائر العاصفة المقبلة
على السطح الأزرق لبحرك الهوائى .
من حافة الأفق القاتمة إلى كبد السماء ،
كشعر لامع مرفوع عن رأس
« ماينيديه »[1] هائجة . أنت
يا مرثية العام المحتضر ، سيكون هذا الليل المطبق
قبة لضريحك الهائل
ترفعها كل قوى أبخرتك المتجمعة ،
التى ينبثق من جوها الكثيف
المطر الأثد ، والناوالبرد . . اسمعى !

(٣)

أنت يا من أيقظت البحر المتوسط الأزرق من أحلامه الصيفية ؛
حيث كان يرقد
مستنيماً إلى تلاطم أمواجه البلورية ،
إلى جوار جزيرة بركانية طافية فى خليج « بايا » ،
ويرى فى منامه أبراجاً وقصوراً قديمة
ترتعش فى جوف نور الموج الكثيف
وقد كساها طحلب لازوردى ، وزهور
يخور الإحساس عندما يصور حسنها !
أنت يا من تنشق قوى الأطلسى المستوية لمرورك
إلى أخاديد ، بينما هناك فى الأعماق

---

(١) «مايبيدية»كانت الكلمة تعنى فى اللغة اليونانية القديمة «المحبوبات» وصارت تطلق بعد ذلك على زميلات الإله « ديونوسوس » اللائى يظهرن دائماً فى صورة شابات تتوج رؤوسهن أوراق الكروم ويلبسن ملابس طويلة أو جلود الغزلان ويشتركن دائماً فى الرقصات الماجنة ؛ يلوحن بصولجاناتهن ويغنين أو يلعبن على المزمار أو الطبول . (م) .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

براعم البحر والغابات الرطبة المكتسية
بأوراق المحيط التى لا عصارة فيها ،
تعرف صوتك ، وتربد فجأة بالخوف ،
وترتجف وتتجرد من أوراقها . . آه آه اسمعى !

(٤)

لو كنتُ ورقة ميتة قد تحملينها ،
أو سحابة مسرعة تطير معك ،
أو موجة تلهث تحت جبروتك ، وتقاسمك
اندفاع قوتك ، ولا تقل حرية
إلا عنك ، أيتها الطليقة ! لو كنت أعود صبياً ،
وأستطيع أن أغدو رفيق تطوافك عبر السماء
عندئذ كان استباق سرعتك السماوية
لا يكاد يبدو حلماً ، – ما كنت أبدًا أسعى معك
جاهداً كما أفعل فى صلوات محنتى .
آه ! ارفعينى كموجة . أو ورقة ، أو سحابة .
إننى أهوى على أشواك الحياة ! إننى أدمى .
لقد غلنى عبء ساعات ثقيل ، وأحنى ظهر إنسان
يشبهك – شرود ، سريع الخطو ، ومتكبر .

أنشودة إلى الرياح الغربية

تختلف هذه القصيدة فى الشكل عن سائر قصائد شلى فى مجموعة الذخيرة الذهبية لاستخدام الشاعر للقافية الثلاثية (Terza rima) ولما يمكن أن نسميه بهندسة التكوين أو بالنظام المحكم فى صياغة كل مقطع من مقاطع القصيدة الخمسة ، بحيث تقترب شكلا من الكلاسية وإن كانت فى صورها وأفكارها تمثل الرومانسية أصدق تمثيل . والقافية الثلاثية فى هذه القصيدة المكونة من أربعة عشر بيتاً فى كل مقطع والمقسمة إلى خمسة مقاطع يتكون كل جزء من أجزائها الأربعة الأولى من ستة أبيات أى اثنى عشر شطراً يليها البيت الأخير فى شطرين بقافية واحدة أى أن القافية تسير على النحو التالى : ABA, BCB, CDC, DED, EE

فالشاعر يحدث الترابط فى الشكل عن طريق تناوب حروف الروى بين الأبيات ومجموعاتها بحيث تتصل القافية داخليًّا برغم الانفصال الخارجى بين مجموعة الأبيات الثلاثية والبيت الثنائى الأخير . أما أجزاء القصيدة الخمسة فتتصل بصلة الفكرة والصورة . لأن الشاعر يخصص كل جزء من هذه الأجزاء لتقديم « لوحة » تؤدى إلى الأخرى ولا تصل أى منها إلى نهاية محددة . بل تثير فى نفس القارئ توقعاً لما يريد أن ينتهى إليه الشاعر . وهو لا يقدم إلينا موضوعه الأساسى إلا فى آخر المقطع الخامس والأخير .

ويبتعد موضوع هذه القصيدة نوعًا ما من تراثنا الشعرى حيث تحتل ريح الصبا الناعمة الرقيقة مكانها فيحمّلها الشاعر أشواقه إلى الحبيبة . أما رمز الريح للروح فهو رمز موجود ولكنه متعلق بالقداسة التى تذكرنا دائماً بأن الله نفخ فى آدم من روحه . وذكر الروح فى القرآن الكريم يأتى مقروناً بالله عز وجل ، أو موصوفاً بالقدس ، أو معطوفاً على الملائكة ، مما يجعلنا حذرين فى استعمالها . أما الريح فهى إما طيبة ، وإما هوجاء مدمرة ، يرسلها الله عقابًا للكافرين ، (فأُهلكوا بريحٍ صرصرٍ عاتية) . وهذه الريح القوية من آياته سبحانه وتعالى أنه سخرها لسيدنا سليمان . ولكن الشعراء العرب لا يجدون فى بيئتهم شيئاً من هذه الريح الهوجاء المدمرة ، فقد حباهم الله بطبيعة لا تثور فيها الرياح الهوج إلا نادراً فوق أن تحمل بذور البعث الربيعى الجديد . مع ما تحمله

معها من أوراق الشجر الذابلة . ولعل عدم اتضاح الفروق القوية بين الخريف والربيع على نحو ما يوجد فى طبيعة إيطاليا وانجلترا بالنسبة لشلى هو الذى لم يجعل أدباءنا يقبلون على تذوق هذه القصيدة الإقبال الكافى . وقد نستطيع أن نضيف صعوبتها النسبية سبباً من أسباب قلة الترجمات ، فهى أروع قصائد الشاعر ويعدها بعض النقاد أروع الشعر الإنجليزى كله ، ومع ذلك لم نجد لها إلا ترجمات ناقصة واستيحاء لعبد الرحمن شكرى لها .

أما القصيدة عند شلى فموضوعها الأساسى[1] هو أن رياح الغرب العاتية فى الخريف ، تلك الرياح المدمرة التى تلقى بالأوراق الذابلة وتنفض عن الطبيعة ثوبها القديم ثوب الموت والفناء هى نفسها باعثة حياة وبشير أمل وازدهار . ومن ثم فإن الشاعر يرى فيها بشيراً ونذيراً ، ريحاً صرصراً عاتية ، رياحاً يرسلها الله بشرى بين يدى رحمته ، أى روحاً خلاقاً يسرى فى الكون فيجدد حياته حين تخلع هذه الرياح كل قديم وتثبت كل جديد . وفى هذا الإطار يبنى الشاعرُ الاستعارة الأساسية وهى أن روحه مثل هذه الريح إذ أن ذهنه ومشاعره تود أن تنفض عن مجتمع الإنسان آثار كل بال وعتيق وأن تحيى فى هذا المجتمع أملا بقدوم عهد ازدهار وأمل وجمال جديد .

والشكل الذى يبنيه الشاعر هندسى محكم كما قلنا ففى المقطع الأول يقدم لنا صورة الريح وهى تعصف بالطبيعة على اليابسة ، وفى الجزء الثانى صورة الريح وهى تعصف بالسماء ، وفى الجزء الثالث صورة الريح وهى تعصف بالبحر وفى الجزء الرابع أمنيات الشاعر فى أن يصبح جزءاً من الطبيعة التى تسرى فيها الريح فتجدد كيانها وهو يختم هذا الجزء بتصوير التماثل بينه وبين الريح من حيث النزعات النفسية نزعات الانطلاق والسرعة والكرامة التى تنبع من الحرية . وفى الجزء الخامس يجسد موضوعه الأساسى بوضوح شديد فيطلب إلى الريح (التى تطورت صورتها عبر العرض المتعدد فأصبحت رمزًا مجردًا للفكر والمشاعر) أن تتوحد معه وهو بهذا يقول بصورة غير مباشرة ، إنه قد توحد معها وعملية التوحد هذه (Identification) هى لب الصورة الختامية

---

(١) عالجنا هذه القصيدة فى البحث أول مرة فى القسم الأول من الباب الثانى عندما تحدثنا عن الشاعر ونظرية الشعر عنده لبيان خصائص شاعرية شلى ، ثم لخصنا معانيها فى القسم الثانى من الباب الثانى عندما تحدثنا عن الأحد والاستيحاء بهدف الوقوف على ماأخذ منها أو تأثر به عبد الرحمن شكرى ، أما هنا فإننا نعالج تركيبها وبناءها وألفاظها وجملها وسائر ماتثيره ترجمتها من موضوعات . وليس هذا تكراراً ولايستكثر تكرر الرجوع إلى قصيدة من عيون الشعر الإنجليزى تعد أروع ماألف شلى من قصائد غنائية .

التى تصبح فيها الكلمة التى تخرج من فم الشاعر مماثلة لنفثة الخلق التى بثها الله فى آدم فأحياه من عدم ، وتصبح فى الوقت نفسه نفخة الصور التى تعلن نهاية عالم الفناء وبداية عالم البقاء يوم القيامة ؛ ومن ثم تصبح الكلمة ريحاً ورياحاً وروحاً – وتصبح طاقة الشاعر على الإبداع مماثلة لطاقة الخلق التى اقترنت ومازالت بفكرة الروح .

وربما كان أهم تعليق نقدى كتب فى النصف الأخير من القرن العشرين على هذه القصيدة ، هو ما كتبه ماير ابرامز (Abrams) بعنوان « النسيم المتجاوب استعارة رومانسية »[1] والذى حاول أن يرصد فيه الجذور الحضارية والدينية لولع الرومانسيين بصور الرياح وذلك بإرجاع هذه الصورة إلى نظرية الأنماط الفطرية التى أتى بها عالم النفس الأشهر يونج(Jung)معتمداً على تأصل العلاقة بين الريح والروح فى جميع لغات الأرض حتى فى اللغات التى لا علاقة عندها بينها وبين النفس والتنفس والنسيم ... إلخ . ويمكننا سواء رفضنا هذه النظرية أو قبلناها أن نرى جذوراً أعمق لها فى تصور الشعراء الرومانسيين لفكرة الإلهام نفسها ودور الشاعر كما يتضح فى هذه القصيدة . إذ أنه تصور قائم على استعارة صورة الريح للتعبير عن الروح . فالشاعر الرومانسى يصغى إلى صوت الكون فى الريح ويرى أن الأنفاس التى يستنشقها مستمدة من أنفاس الله الذى يحيا فى كل أرجاء الكون لأنه هو حياته ولا حياة للكون من دونه . ولذلك فإن كلمة الإلهام نفسها معناها الاشتقاقى بث الأنفاس فى الشاعر وذلك من الأصل اللاتينى (Spirare) ومعه المقطع الأول (in) مثلما يذهب إلى ذلك بوستتر (Bostetter)الذى يقول إن من المعالم الرئيسية للرومانسية تصور أن الشاعر يتحدث بلسان غيره أو بأنفاس سواه (مثل الساحر الذى يقدم لعبة الكلام من بطنه) . وما هذه الأنفاس إلا أنفاس الوحى كما نرى فى نظرية شلى عن الشاعر الذى تأتيه الأفكار من مصادر علوية فيصبح لزاماً عليه أن يقوم بدور النبى الملهم الذى يختصه الله بأنفاس الوحى ويجعله ينطق بكلمات ربما لم يدرك عقله الواعى كامل معناها .

ولا ترجع أهمية القصيدة إلى نبرة الأمل التى يقدمها شلى فى السؤال الإنكارى الأخير ، بقدر ما ترجع إلى استخدام رمز الريح هذا الاستخدام الصريح الذى يربط بين استخدام الجيل الأول من الشعراء الإنجليز لها مثل وردز ورث فى قصيدة المقدمة(The Prelude)التى يفتتحها باستلهام

---

(١) Abrams. M.H. "The Mirror and the Lamp".
Romantic Theory and the Critical Tradition (OUP) 1953—1960

النسيم ، وبين التراث الإنسانى والدينى لفكرة الإلهام وفكرة الخلق والإبداع . كما أنها تضم بين دفتيها صوراً للحرية وللانطلاق وللتدمير وللبقاء وللحركة الداخلية فى الأرض والسماء والبحر بحيث تنشئ علاقة قوية بين عالم النفس الذى احتفل به الرومانسيون بأنماطه الفطرية ورموزه الغامضة وبين عالم الطبيعة الذى رأوا فيه تجسيدًا لهذه الرموز .

الترجمات :

ترجم مجهول الجزأين الأخيرين بعنوان « قطعة من ريح الغرب » ونشرت الترجمة فى مجلة المقتطف (الجزء الثانى – المجلد ٧٦ بتاريخ ١ فبراير ١٩٣٠ – ص ٢٥٧) . ثم ترجم القصيدة إبراهيم ناجى فيما عدا الجزء الثالث ونشرت فى مجلة أبولو (المجلد الأول العدد ٨ بتاريخ ٨ ابريل ١٩٣٣ ص ٨٨٣ ، ٨٨٤) بعنوان « إلى الريح الغربية » . وبعد ذلك بثلاث سنوات ظهرت ترجمة نظمى خليل فى كتاب « قصة الملك الحائر » ص ٧١ والتى نشرت عام ١٩٣٦ . وقد أعطاها عنواناً مختلفاً هو « مناجاة إلى الريح الغربية » . ثم ترجمها إبراهيم سكيك كلها أيضاً ونشرت فى مجلة الرسالة (المجلد ١٨ – العدد ٨٩١ بتاريخ ٣١ يوليو ١٩٥٠ ص ٨٦٩) بعنوان « الريح الغربى . وأخيراً ترجمها مؤلفا كتاب الرومانسية « عبد الوهاب المسيرى ومحمد على زيد » ص ٢٦٧ عام ١٩٦٤ بعنوان « أغنية إلى رياح الغرب » .

وهذه الترجمات منثورة حتى ترجمة الشاعر ناجى التى يصدرها بقوله « هذه القصيدة فى نظر النقاد أجمل قصائد شلى وأكثرها تعبيراً عن الجمال الفنى فى الشعر على الإطلاق » . ولعل هذا يقود إلى صلة ناجى الفرنسى الثقافة أصلا بالشعر الإنجليزى أو إلى الرغبة فى أمانة النقل ودقته . أما إبراهيم سكيك فقد كان يترجم لمجلة الرسالة عدة قصائد ينشرها معاً فى مقال واحد فترجم سبع قصائد لشلى وهو ينهى هذه الترجمة بقوله « وهناك مقطوعات (لشلى) أخرى كثيرة يجد فيها القارئ متعة ولذة وقد رغبت فى تأجيل ترجمتها لعدد قادم ... » وسنرى فى ترجمته كيف جنت عليه فكرة متابعة النشر فى مجلة من حيث كثرة الحذف والتسرع فى الفهم مما أبعده أحياناً عن الدقة والأمانة برغم أنه يترجم ناثراً . أما ما نشره مجهول فى « المقتطف » فكان أسبق المترجمين فإن الترجمة قدم لها بقوله « قطعة من ريح الغرب » فهو يعترف بأنه لم يترجمها كلها ، والواقع كما أسلفنا أنه ترجم القسمين الأخيرين وحدهما ، حاذفاً الأقسام الثلاثة الأولى مما يشكل ثلاثة أخماس

القصيدة . وأما ترجمة ناجى التى تحذف خمس القصيدة بحذفها المقطع الثالث كله فإن شاعريته تتجلى فى دقة اختيار اللفظ إلى حد بعيد . ولقد اعترف المسيرى وزيد بدينها لهذه الترجمة الجيدة فجاءت ترجمتها المتأخرة عن ترجمة ناجى بأكثر من ثلاثين عاماً ، ترجمت القصيدة أثناءها مرتين ، ترجمة جيدة .

وأما ترجمة نظمى خليل فهى منشورة فى كتابه « قصة الملك الحائر » وفيه يترجم هذه القصيدة وقصيدة « حلم شاعر » ثم مقتطفات بنفرد بترجمتها كالتى اقتطفها من مطولات شلى من « آلاستور » و « تشنسى » و « ثورة الإسلام » و « آدونيس » مما يجعلنا ننتظر منه ترجمة جيدة لشاعر أولاه عنايته ، ولكن لعل ضرورات الكتاب طغت على ذلك .

وجميع المترجمين بعد إبراهيم ناجى قد اقتربوا بصفة عامة من النص الأصلى ، وكانت الترجمة أحياناً تخلو من الأخطاء ، بل من أى حذف أو إضافة . إما لدقة شلى فى « هندسة » الشكل الفنى الخاص بهذه القصيدة مما جعلها منطقية لا تستعصى على الفهم وإما لأن إبراهيم ناجى قدم نموذجاً أطلع عليه سواه فأعانهم على الدقة والإخلاص للنص الأصلى .

وسنتبع الترجمات واحدة واحدة حسب التسلسل الزمنى ونحن نقوم بعملية المقارنة بينها وبين الأصل من حيث الأخطاء أولا ثم الحذف والإضافة .

١ – المقتطف مجهول :

الأخطاء :

يخطئ المترجم فى ترجمة *(Only less free than thou)* (أقل حرية منك) فيصوغها هكذا « على شريطة أن أكون أكثر حرية منك » وهذا عكس المعنى ويخطئ فى ترجمة (outstrip) بـ« مسابقة » وصحتها « السبق » أو « أن أسبقك » . ويخطئ فى فهم (scarce seemed a vision) فيترجمها « قلما كان خيالا » وصحتها « لم يكن ذلك يبدو حلماً » أو « لم يكن مجرد رؤيا كاذبة » . وهو يترجم (one too like thee) بـ « كائناً مثلك » والمعنى المقصود بـ (too) هو « too much » ومن ثم فإن الشاعر يريد أن يقول أن به خصالا تجعله أكثر اقتراباً (أو شبها) من الريح مما ينبغى لبشر مثله أن يكون . وهذه هى الصورة المضمرة والتى يمكن ترجمتها بـ « أكثر شبهاً بك مما ينبغى » أو « أشبه ما يكون بك » وكذلك يخطئ فى ترجمة

(untamed. swift, proud) بـ « حرًّا مندفعاً أنوفاً » فإن صورة الكائن البرى الذى لم يروض (untamed) تضيع . وصورة السرعة (swift) تضيع أيضاً حتى وإن ظلت صورة الكبرياء قائمة وهى صورة عزة وخيلاء وأنفة حقًّا .

وفى الجزء الأخير يترجم المترجم كلمة (harmonies) بـ ألحانك وبرغم أن هذا هو المعنى الظاهر إلا أن استخدام كلمة (harmony) بالذات « أى التوافق » أو الأنغام المتوافقة يشير إلى التوافق على مستويين مستوى الطبيعة ومستوى الإنسان الذى يوحى به شلى فى كلمة (both) ومستوى الجمال والحزن فى النغم نفسه الذى يصرح به شلى فى المقابلة بين الخصيصتين : (sweet though in sadness) وقد لجأ كثير من مترجمى شلى إلى ترجمة هذه الكلمة بالانسجام أو الاتساق أو التوافق . كما أن ترجمة (sadness) بالكآبة لا توافق الجو العام للقصيدة ، لأن الكآبة لا مكان لها هنا وإنما المقصود الحزن على الأوراق الذابلة أى الحزن على موت العام المنصرم . ويغيب عن المترجم معنى « الجنى الضارى » (spirit fierce) أو العفريت أو المارد المقدام ، فاستخدام كلمة (spirit) يتراوح بين معناها المألوف وبين معناها الاستعارى للشياطين فى شعر الرومانسيين . وإذا كان هناك ما يقال عن ختام القصيدة فهو الخلط بين النبوة والنبوءة برغم اشتراكها فى المعنى الاشتقاقى — إذ أن المقصود هو نبوءة الشاعر بقدوم الربيع عندما تهب ريح أخرى يصفها بأنها لازوردية ،وهى ليست نبوءة بعيدة بل محتومة لأنها تتصل بطبيعة دوران الحياة فى الكون وفى الإنسان ، ولذلك فلا مكان للنبوة التى ذكرها المترجم ، والأفضل استخدام نبوءة .

الحذف والإضافة :

لا يكاد المترجم يضيف أو يحذف شيئاً وحتى حينما لا يقدم صورة السؤال الإنكارى فى النهاية فإن هذا لا يعتبر حذفاً . وعدم فهم (be far behind) يمكن أن ينطوى تحت أخطاء الترجمة وليس الحذف ، هذا بطبيعة الحال باستثناء الأقسام الثلاثة الأولى من القصيدة .

٢ — ترجمة إبراهيم ناجى :

أهم ما تتسم به ترجمة ناجى هى سلاستها ورصانتها وأمانتها فى الوقت ذاته ، وذلك برغم أنه

ترجم أربعة أجزاء من الخمسة (حذف الجزء الثالث) فالنص العربي جزل ويمكن أن يستمتع به من لا يعرف الأصل الإنجليزى . ولا أكاد أرى أخطاء فى ترجمة ناجى وكل ما هناك من تفاوت يعود إما إلى الإضافة وإما إلى الحذف وكثير من هذا وذاك تقتضيه الصياغة العربية .

الأخطاء :

يترجم ناجى (wild) بـ« مجنونة » وربما كان الأقرب للمعنى « الشاردة » . ولا ننسى أن فى أدبنا العربى هذه الصورة الشعرية الجاهلية صورة « الشارد الآبد » (بمنجرد قيد الأوابد هيكل) .. وأيضاً تصوير القلب بالظبى الشارد بمعنى الحيوان الطليق الذى يعيش فى البرّية دون أن يكون بالضرورة مفترساً أو وحشاً أى من سباع الحيوان أو الطير ، ودون أن يكون فى الوقت نفسه أليفاً أو مستأنساً . وكلمة (wild) ومشتقاتها من الكلمات التى اختلف المترجمون فى ترجمتها لشيوعها فى الشعر الرومانسى الإنجليزى واستخدامها فى معان متعددة ، فهى تطلق على كل ما هو برِّىٌ طليق ، أى ما لم تمسه يد البشر فى الطبيعة ، ومن ثم استعيرت لوصف كل ما لم يفقد حريته وانطلاقه بضغط الحياة الاجتماعية فى المدن ، أى كل ماكان على الفطرة . والغريب أن الرومانسيين استخدموا كلمة رومانسى Romantic فى نفس هذا المعنى وبخاصة فى الجيل الأول ، وردز ورث وكوليردج ، إذكانت تعنى كل ما هو على فطرته وسجيته وكل ما هو بعيد عن المدينة أو شارد أو آبد ، أو كل ماكان يوحى بجو العصور الوسطى . ونرى وردز ورث يستخدم كلمة (wild) فى قصيدة « كنيسة تنتران (Tintern Abbey) ليصف المنظر الطبيعى (on a wild secluded scene) ويستخدمها فى نفس القصيدة فى وصف عينىّ أخته دوروثى (The shootings of the wild eyes) وهكذا يفعل كوليردج فى خطاباته حين يصف عينىّ دوروثى . وإذا كنا نستخدم كلمة (wild) اليوم للدلالة على البرّية أو حالة التوحش فنقول إن الحيوان غير المستأنس يعيش فى البرّية ونقول إن النباتات التى لم يزرعها الإنسان نباتات بريّة ، أو كما نقول فى العامية (شيطانى) ونقول عن الحيوان والطير والنبات فى الغابة « الحياة البرية » فإننا لم نفقد بعد الصفة الاستعارية لهذه الكلمة ، فما زلنا نقول أن ثمة شخصاً بريًّا أى أن سلوكه لا يلتزم بتقاليد المجتمع ؛ ومازلنا نصف الأفكار الغريبة الشاردة بأنها برية . وهكذا فإن ناجى لا يبتعد كثيراً عن المعنى حين يصف رياح الغرب بالجنون وربما كان فى هذا خاضعاً لتأويل المعنى لأنه أولا وأخيراً شاعر ومن

حقه أن يقرأ فى الكلمة أى معنى توحى به إليه .

ربما كان هذا هو الخطأ الوحيد الجدير بأن يستوقف الباحث وذلك لدلالته الشعرية واتصاله بصورة رومانسية أصيلة إذ أن ناجى يترجم كلمة (tameless) (فى البيت ٥٦) أيضًا بالمجنون مع أن المعنى الحرفى هو « الذى لم يروَّض » - وربما كان ناجى يرى فى هذا اللون من الجنون شرودًا شعريًا رومانسيًا يتصل بعبقرية شيطان الشعر والوحى والإلهام . وفيما عدا ذلك فإن أخطاء الترجمة قليلة : ففى المقطع الثالث (البيتان ٥٠ و ٥١) يقول شلى :

As then, when to outstrip thy skiey speed
Scarce seemed a vision .

ويترجمها ناجى بقول « إذن كنت لا أدخر حلما حتى أجاريك فى سرعتك العلوية » والأفضل أن تترجم « ولم يكن ذلك يبدو عندئذ حلماً أو مجرد رؤيا أن أسبقك فى سرعتك السماوية . كما يترجم (Bowed) بـ « قوسى » والأفضل أن تترجم بـ « أحنى هامتى » ويترجم (tameless and swift and proud) بـ « فى جنونى وخفتى وكبريائى »[1] وقد سبق الحديث عن معنى الجنون أما الخفة فعلى الرغم من أنه يقصد بها خفة الحركة فالأصح أن تترجم بالسرعة ، وبعد ذلك فإن ثمة خطأين مطبعيين : الأول هو « كما تصنع الغابة » وصحتها كما تصنع بالغابة (سقطت الباء) والثانى « كالأرواح الذابلة » وصحتها كالأوراق الذابلة . ويخطئ ناجى فى ترجمة (harmonies) بضجيج ألحانك وصحتها ألحانك المتوافقة . كما يخطئ فى ترجمة المارد الضارى بالروح العنيفة .

الحذف :

أهم ما يحذفه ناجى هو المقطع الثالث وبعد ذلك فهو لا يحذف إلا أقل القليل . فمثلا يحذف being فى البيت الأول (يا نفس الخريف) بدلا من (يا أنفاس كيان الخريف) وأعتقد أن الحذف هنا لا يضير النص العربى بل يفيده . وهو يحذف صفة azure أى اللازوردى أو بلون السماء من البيت التاسع ، ويحذف عبارة فوق الأرض الحالمة من البيت العاشر ، ويحذف صفة « حية » بعد « ألوان » فى البيت الثانى عشر ، ويحذف صفة المتشابكة بعد الأغصان فى البيت

(١) وقد يكون دافعة على صياغة هذه العبارة ، وهو الشاعر ، ما بها من إيقاع شعرى يقترب من بحر الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن : فى جنونى وخفتى وكبريائى .

السابع عشروفى المقطع الرابع يحذف ميتة بعد ورقة . وقد يكون اكتفى بذكر الأوراق الذابلة من قبل فحذفها لوضوح المعنى .

الاضافة :

يضيف ناجى « روعت » بعد « جموع » فى البيت الثانى وربما رجع ذلك إلى اختلاط معنى (to strike) عليه لأن (pestilence-stricken) معناها روعها الوباء . ويضيف (غادة) بعد « أختك » فى البيت التاسع ثم لا يكاد يضيف حرفاً إلى النص الإنجليزى الأصلى غير ذلك .

٣- نظمى خليل :

الغريب أنه برغم حرص نظمى خليل على نقل القصيدة كلها دون حذف فإن النص العربى عنده يفتقد إلى السلاسة التى يتسم بها نص ناجى بل نص المترجم المجهول فى المقتطف . وربما كان مرد هذا إلى التغيير فى بعض الصور التى أفقدت القصيدة مذاقها الخاص . ولنأخذ مثلا من الصورة الأولى الذى يستهل به شلى المقطع الأول : إنها صورة الخريف وقد أصبح كياناً ضخماً كأنه إلهٌ وثنىٌ يتنفس أنفاساً هائجة تعصف بالأوراق الذابلة . إن المترجم لا يقدم لنا هذه الصورة كما أبدعها شلى لأنه يترجم أنفاس كيان الخريف بـ « نسمة الخريف » والخطأ هنا إذن ليس مجرد حذف « كيان » أو ترجمة (breath) بنسمة وكان المفروض أن تكون أنفاس ، ولكنه التغيير فى جوهر الصورة . وقس على ذلك ترجمة (wild) بالعاصفة . إنها ترجمة لا تفتقر فحسب إلى الدقة ولكنها لا تقدم المعنى الذى سبقت الإشارة إليه عند مناقشة ترجمة ناجى ، ولنمض فى استعراض الأخطاء ، إذ نجده بدلا من أن يترجم (unseen presence fleeing)بوجودها الخفى يترجمها « سرها الخفى » . وكذلك بدلا من الأرواح التى تهرب من الساحر (fleeing) يقول إنها تتراجع . وربما آن لنا أن نقف وقفة قصيرة عند هذه الصورة . إن شلى - كما يقول « ايفور ايفانز » فى كتابه عن استمرارية التقاليد الأدبية فى الشعر الإنجليزى[١] - بعكس الصورة الكلاسية القديمة حيث

---

(١) Evans B.I. "Romanticism and tradition" Studies in English Poetry from Chaucer to W B. Yeats
London 1940 ch. II

كان الشعراء الرومان يشبهون الأرواح بالأوراق الذابلة . وذلك معناه اختلاف النظرة وتفاوت الموقع الذى يصور الشاعر منه موضوعه . لأن شلى قد أصبح يرى فى الطبيعة أرواحاً فى عالم لم يعد يؤمن بالأرواح وخاصة فى أعقاب الفلسفة الآلية التى أتى بها القرن الثامن عشر ، وهى أرواح موتى أى أشباح . فكأنما استحالت الأوراق الميتة فى هذه الاستعارة إلى أشباح أى إلى أرواح انفصلت عن أجسادها ، وتأبى على الساحر أن يستدعيها . إنها صورة مركبة . وحذف كلمة الهرب هنا يفسد الصورة أيما إفساد .

يترجم خليل كلمة (bed) بـ أرضها وصحتها مرقدها أو مخدعها ، كما يترجم (low and cold) بـ ذليلة باردة وهذا يفسد الصورة لأن التعبير الإنجليزى مصطلح يفيد الموت ولا يوحى بالذل كما يستخدم (جسم) فى ترجمته (لـ corpse) وصحتها جثة (أو على الأقل جسد) . وفى البيت الثالث عشر يترجم wild spirit بالريح العاصفة وهو خطأ واضح . أما أغرب ما يأتى به نظمى خليل فهو ترجمته Oh بـ أوه . وهذه ليست كلمة عربية ولكنها من مستحدثات ترجمة الحوار فى المسرح الحديث .

وفى المقطع الثانى يترجم stream بـ صدر وهذا غير ما يقصده شلى لأنه هنا يشبه انسياب الريح بتدفق جدول (وكان ناجى قد ترجمها عباب) . كما يترجم عبارة (steep sky's commotion) بقلب الجو المضطرب وبهذا يضحى بمعنى(steep)أى الشاهق وعميق الانحدار فى الوقت نفسه ، وهى صفات لازمة لإضفاء البعد المكانى على صورة جدول الريح . وهو يترجم (on the blue surface of thine airy surge) بـ على ذلك السطح الأزرق لعجيجك الهوائى ، والواضح أن كلمة العجيج تفسد الصورة مرة ثانية لا لأنها خطأ فحسب ولكن لأن العجيج هنا لا يتمشى مع عناصر الصورة . ويخطئ نظمى خليل حين يترجم (hair) بـ شعرة لامعة بدلا من شعر أو خصلات الشعر (وقد ترجمها غيره بخصلات أو غدائر بل ويمكن ترجمتها بجدائل) ومصدر الخطأ أن (hair) اسم جنس ولا يحتاج إلى حرف الـ"S"الذى يفيد الجمع . ويخطئ أيضاً حين يترجم (Zenith's height) بـ سمت الرأس وصحتها كبد السماء أو السمت فقط (وهو أصل كلمة (Zenith) الاشتقاق .

وفى الفقرة الثالثة يترجم (So sweet, the sense faints picturing them) بـ قد يعجز الحسّ عن تصويرها ، وصحتها ذات عذوبة تجعل الحواس يغشى عليها إن أدركتها

(أو تصورتها) . أما الجملة التالية فبناؤها غريب غير مفهوم إذ يقول « يا من أجلّك أصبحت فوق المحيط المستوية إلى مغاتر وهوى » وصحتها « يا من تشق خطاه صفحة المحيط فتنفلق إلى أخاديد فاغرة . « كما يُخطئ حين يتصور أن معنى (cozy woods) هو الغابات الناضجة التى ترتدى أوراق المحيط وصحتها الغابات المشبعة بالماء . وأعتقد أن ثمة خطأً مطبعياً فى كلمة صورتك وصحتها صوتك .

وفى المقطع الرابع يخطئ كما أخطأ غيره من المترجمين فى ترجمته :

As then, to outstrip thy skiey speed

Scarce seemed a vision;

بقوله إذ لا يكاد بلوغى سرعتك يعدو حلما ، وهذا هو عكس المعنى تماماً كما سبق أن شرحنا .

ويترجم نظمى خليل كلمة (bowed) بـ قوسى وصحتها أحنى هامتى كما يترجم (untamed) بـ وحشية وصحتها لم يروض ، وأخيراً فهو يترجم (fierce) أى الشرس أو الضارى بـ المتمرد . ويترجم (impetuous) أى المندفع بـ الثائرة . ولا داعى لأن نذكر من جديد إفساده لصورة الأنفاس والحياة وهو يعود لترجمة (to quicken a new birth) ومعناها لتحدث ميلاداً جديداً أو حياة جديدة بـ لتحيى نسمة جديدة .

الإضافة والحذف :

يحذف نظمى خليل صفة اللازوردية من البيت التاسع ويضيف كلمة الزاهية فى البيت الثانى عشر كما يضيف كلمة دائم إلى الموقد المشتعل .

٤ – إبراهيم سكيك :

الأخطاء :

يترجم سكيك (wild) بالهائجة وهو خطأ سبق الحديث عنه لأن الهيجان صفة مؤقتة ، أى صفة حالة طارئة بينما تصف (wild) حالة عامة وهى صفة أساسية من صفات الريح . ويترجم كيان الخريف بالخريف العظيم ، ويلجأ إلى التفسير فيجعل كلمة (unseen) (الخفى) تتحول إلى عبارة كاملة « دون أن تراك » وإن لم يكن هذا خطأً فهو يحد من معنى الوجود

الخفى للريح الذى يرادف بينها وبين الروح ، لأنه ليس كل من لا تراه الأوراق خفياً بل قد يكون قريباً لعيون الإنسان أو الحيوان . ويترجم من أمامك بـ « بين يديك » وهو يلجأ أيضاً إلى التفسير حين يترجم فى عربتك بتشيع ليس غير. ويرغم أنه لا يلتزم الدقة فى ترجمة صفة (azure) باللازوردى فهو على الأقل يقدم لنا لوناً هو الأزرق ، ويخطئ فى ترجمة البراعم العذبة أو الحلوة بالأزهار اليانعة .

وفى المقطع الثانى يخطئ فى نقل صورة الليل وقد أصبح قبوًا ضخماً يمثل الضريح المهيب الذى ترفع سقفه الأبخرة المتصاعدة على أجنحة الريح . فهو يقول « ستتخذ من قبة هذه الليلة السادرة الفسيحة مزاراً ومقاماً وسينفجر من بخار أنفاسك مطر وبرق ورعد » وهى أخطاء مبعثها الحذف وسوء الفهم ، مثل الصورة السالفة التى يتسبب حذف صورة المارد ذى الجدائل الزاهية فى إفساد الصورة العامة ، فهو لا يذكر المارد على الإطلاق ولكنه يخطئ حين يختصرها « قابلا تتولى خصل من العواطف المضطربة (حاذفاً من أقصى طرف الأفق المبهم إلى كبد السماء) .

أما المقطع الثالث فأهم ما يعيبه هو الحذف وهو خطأ لا يقل خطورة عن إساءة الفهم مثل إساءة فهم عبارة :

While far below
The sea blooms and the oozy woods which wear
The Sapless foliage of the ocean, know
Thy voice.

فيترجمها : يشعر بهزاتك كل كائن حتى ذرات النبات الراسية فى قاع المحيط ، فأين هذا من المعنى المقصود وهو : فى أعماق الخضم تعرف صوتك زهور البحر وغابات الماء التى ترفل فى رداء من أوراق المحيط جف رحيقها .

وأكثر ما يعيب المقطعين الرابع والخامس هو الحذف ، ولكن ثمة خطأ لا يمكن التغاضى عنه فى المقطع الخامس يتصل بفهم معنى القصيدة كلها ، وهذا مرده أساساً إلى عدد التأويلات والتفسيرات التى يلجأ المترجم إليها فبدلا من أن يقول إن الشاعر يطلب من الريح أن تنشر أفكاره الذابلة بين البشر مثل أوراق الأشجار فلعل الربيع يعود ويبشر بميلاد جديد (مثلما يحدث فى الطبيعة) وبدلا من أن يقول إن الشاعر يطلب من الريح أن تنشر أفكاره مثل الشرر والرماد من موقد متقد لم تخب جذوته ، يعكس سكيك الصورة فيقول « هكذا أريد منك أن تنشرى كلماتى

وأشعارى بعد وفاتى بين جموع البشر كما تنشرين رماد الموقد بعد أن تخبو ناره » أى أنه مزج الصورتين فأفسدهما . فهو يؤول صورة الأفكار الميتة ليجعلها أفكارى بعد أن أموت ، ومن ثم يؤول أفكارى إلى كلماتى وأشعارى بعد وفاتى . وفى سبيل هذا المعنى الذى أرضاه عكس معنى (unextinguished hearth) ليصبح بعد أن تخبو ناره ليتمشى مع التأويل الخاص به .

الحذف :

أفدح حذف فى هذه القصيدة هو حذف خمسة أبيات كاملة (دون إشارة إلى هذا الحذف) فى المقطع الثالث وهى الأبيات من ٣٢ - ٣٦ وفيما عدا ذلك يمكن استعراض ما لم تسبق الإشارة إليه من حذف فى المقطع الأول . يحذف سكيك صورة الحشود التى أصابها الوباء وصورة الموقد الخفيض البارد وصورة التغذى فى الهواء ، وفى المقطع الثانى يحذف صورة التشابك بين الأغصان كما يحذف صورة المارد ذى الخصلات الزاهية وامتدادها من أقصى الأفق إلى سمت السماء . وفى المقطع الثالث يحذف صور البحر المتوسط والجزيرة والقصور العتيقة والبروج والطحالب الزرقاء والحواس التى يغشى عليها .. إلخ (فى الأبيات الخمسة التى سبقت الإشارة إليها) .

وفى المقطع الرابع يحذف العبارة التى أرهقت المترجمين جميعاً وهى أن قدرة الشاعر على سبق الريح لم تكن تبدو حلماً فى الصبا أى أن خياله كان يعينه على ذلك وأبعد منه .

الإضافة :

لا يضيف سكيك إلا أقل القليل . فهو يضيف صفة جبار للساحر فى المقطع الأول وجذوع إلى الأغصان فى المقطع الثانى ، وأعذب الألحان فى المقطع الخامس .

ويمكن القول عموماً بأن ترجمة إبراهيم سكيك تعانى من زحمة الشرح والتفسير الذى قد ينشط فيفسد المعنى ويضيع الصور هنا وهناك .

٥ - المسيرى وزيد :

لا شك أن أدق ترجمة وأصدقها وأكملها هى الترجمة التى قام بها المسيرى وزيد وهما يعترفان بأنهما استعانا بترجمة ناجى ولا أعتقد أنه ثمة ملاحظات لم يسبق لى التعليق عليها تفصيلاً فى ثنايا دراستى للترجمات السابقة وأول هذه الملاحظات هى ترجمة (wild) بالعاصفة وهذا خطأ واضح ، كما يترجمان (pestilence stricken) بروعها الوباء . وهما فى هذا يخطئان الخطأ

الذى وقع فيه ناجى .كما أنهما يترجمان (cold and low) بـ باردة وذليلة وهو خطأ . و(corps) بجسم وهو خطأ سبق الحديث عنه . وأخيراً فهما يترجمان (wild) فى آخر المقطع الأول بالهائجة وقد سبق الحديث عن مصدر الخطأ فى هذه الترجمة . وفى المقطع الثانى يترجمان (steep sky's commotion) باضطراب السماء المائج . وفى الصفة الأخيرة طمس لصفة العلو والانحدار الشديد كما سبق أن قلنا – وفى البيت الذى يليه يحذف المترجمان صفة (loose) التى يستخدمها شلى فى تشبيه السحب بالأوراق الذابلة وربما استعاضا عنها بالفعل تتناثر ، وربما كان هذا الفعل يكفى فعلا لنقل المعنى المضمر فى الصورة .

وفى المقطع الثالث يترجم المسيرى وزيد البيت التالى :

(Quivering within the wave's intenser day).

يترتعش فى جوف نور الموج الكثيف وصحتها ترتعش منعكسة على صفحة النهار الذى ازداد توهجاً فى البحر . ومصدر الخطأ كما هو واضح عدم فهم المترجمين لكلمة (wave) وكلمة (intenser) ، كما أن ترجمة كلمة (The sense) بالإحساس غير دقيقة والأفضل أن تكون الحواس . كما يخطئان حين يترجمان (grow grey with fear) بـ تربد فجأة بالخوف ، وصحتها يشيب شعرها فرقاً .

وفى المقطع الرابع يخطئ المترجمان فى فهم(only less free than thou)فيترجمانها لاتقل حرية إلا عنك وصحتها برغم أننى أقل حرية منك . إذ أن (only) هنا تعنى (even if) أى حتى لوكنت . والغريب أن كلمة (uncontrolable) التى تعتبر من الكلمات الأساسية فى هذه القصيدة لا يصيب المترجمان فيها التوفيق إذ يترجمانها بالطليقة وقد سبق تبيان مصدر الخطأ فى هذه الترجمة .

وفى المقطع الخامس يترجم المسيرى وزيد (harmonies) بعجيج ولا أستطيع أن أرى مبرراً لهذا حتى ولو لم يكن المعنى الظاهر للتوافق والاتساق والانسجام يروق لهما .

وقد سبق الحديث عن ترجمة (impetuous) (أى المندفعة) بالثائرة ، وربما كان آخر خطأ فى هذا النص هو إساءة فهم كلمة (quicken) أى أحيا فهما يترجمانها بلتسرعى .

وبالرغم من هذه الأخطاء فإنى أحمد للمترجمين التزامهما بالنص الأصلى وعدم الحذف أن الإضافة على الإطلاق .

(هـ) فلسفة الحب[1] :

Love's Philosophy

The foutains mingle with the river
And the rivers with the Ocean,
The winds of Heaven mix forever
With a sweet emotion;
Nothing in the world is single,
All things by a law divine
In one another's being mingle
Why not I with thine?

See the mountains kiss high heaven
And the waves clasp one another;
No sister-flower would be forgiven
If it disdain'd its brother:
And the sunlight clasps the earth,
And the moonbeams kiss the sea--
What are all these kissings worth,
If thou kiss not me?

P.B. Shelley

---

(١) T. Hutchinson "Shellr Poetical Works" O.U.P. 1970 page. 583.

فلسفة الحب [1]

الينابيع تمتزج بالأنهار .
والأنهار تمتزج بالبحار .
والرياح تتعانق أبد الدهر بلذة واهتياج مع الرياح ،
لا شيء فى الوجود منفرد وحيد ....
تلك سنة الله فى خلقه . فلم لا نتواصل نحن ؟!..
انظرى إلى الجبال تشرئب لتقبل السماء ،
والأمواج تتسرب فى أحضان الأمواج ،
ونور الغزالة يغازل الغبراء ،
وضياء القمر يلثم جبين الماء ،
ما قيمة كل تلك اللثمات عندى . إذ أنت لم تقبليني !!..

فائق رياض

فلسفة الحب [2]

للشاعر الانجليزى الشهير شيلى

تختلط الينابيع بالأنهار ! ...
وتمتزج الأنهار بالمحيطات ! ...
ويغرم الريح بالنسيم العليل ! ...
وما من كائن يعيش بمفرده ! ...

---

(١) ترجمة فائق رياض مجلة السفور المجلد ٥ العدد ٣ ص ٦ سنة ١٩١٩ .
(٢) ترجمة عبد الحميد حمدى مجلة السياسة الأسبوعية المجلد ٤ العدد ١٦٩ ص ٢٢ سنة ١٩٢٩

بل كلها متآخية متمازجة ! ...

وتلك سنة الله فى خلقه ! ...

فلم لا نختلط ولم لا نمتزج ؟ ...

فتكونين لى وأكون لك ! ...

ها هى الجبال تتعالى لتقبل السماء ! ...

وها هى الأمواج يعانق بعضها بعضاً ! ...

وها هى أشعة الشمس تلثم الثرى ! ...

أما ضوء القمر فيقبل صفحة الماء الرقراقة !

ولكن ماقيمة كل هذه القبلات.! ...

وما فائدة هذه اللثمات ؟ ..

إذا أنت لم تقبلينى ؟ ...

فهلمى يا حبيبتى .. وقبلينى !! ..

عبد الحميد حمدى

ترنيمة حب (١)

للشاعر الانجليزى (برسى بيش شلى ١٧٩٢ — ١٨٢٢)

النهر على اتصال بالترع والقنوات

والمحيط بالأنهار والنهيرات .

وريح السماء ممتزجة بانفعال نفسانى جميل . سيبقى إلى الأبد .

وما من شيء على الأرض يعيش بمفرده . فهناك قانون يوحد الكائنات ، وذلك القانون هو الذى جعل كل شيئين فى اتحاد وتآلف ..

فكيف لا أتحد معك ؟ !

* * *

---

(١) ترجمة محمد أحمد رجب مجلة السياسة الأسبوعية المجلد ١٢ العدد ٢٠١ ص ٢٣ سنة ١٩٣٠ .

انظرى إلى الجبال تلثم السماء على بعدها .
والأمواج كل تعانق الأخرى .
وأنثى الزهر لا يستحل لها أن تمتهن أخاها .
انظرى ضوء الشمس يلمس الغبراء
وشعاع القمر يقبل سطح الماء .
ولكن ما قيمة تلك القبلات عندى إذا أنت لم تقبلينى ؟؟

محمد أحمد رجب

فلسفة الحب [1]

(مقتبسة من الشاعر الانكليزى شيلى)

رأيتُ ينابيعاً تمازجْن بالنهرِ ... وشاهدتُ أنهاراً تخالطن بالبحرِ
وشِمتُ نسيماً فى الأعالى ملازماً ... لعاطفةٍ جاشتْ بصدرىَ إذْ يَسْرى
لكلٍّ على وجه البسيطةِ زوجهُ ... وقد خلتُ الدنيا من المُفْرَدِ الوترِ
قضت سنة الرحمن فى خلقه بأن ... يلازمنا المحبوبُ كالطير فى الوكْرِ
فلا عذرَ إن لم أمترج بحبيبتى ... لأحيا سعيداً فى اغتباطٍ مدى عمرى
وبينا الجبالُ الشُّمُّ قبَّلتِ السَّما ... تعانقتِ الأمواجُ فى المَدِّ والجزر
وانْ زهرةٌ تزهو على خِلِّها فلا ... سبيلَ إلى عفوٍ ولا خيرَ فى الزَّهر
وهاكِ ضياءُ الشمس عانق أرضَنا ... وقبَّل وجهَ البحر نورٌ من البدْر
فما قيمة التقبيل فى الكون كله ... إذا لم تقبلنى المليحة فى ثغْرى ؟ !
وإنْ كان كلٌّ ضمَّ حبًّا فكيف لا ... أضمُّكِ يا روحَ الفؤاد إلى صَدْرى !

قسطندى داوود

---

(١) ترجمة قسطندى داوود مجلة أبولو المجلد الأول العدد ٨ ص ٨٢٢ سنة ١٩٣٢ .

فلسفة الحب[1]

(مقتبسة من الشاعر الإنجليزى المشهور شلى)

الينابيعُ فى مَدَى النّهرِ تَنصبُّ وفى البحر تذهبُ الأنهارُ
ورياحُ السماء بين امتزاجٍ وحُبُورٍ، فما لهنَّ نِفارُ
ليس شئٌ فرداً، فهذى جميعاً رَهنَ قُدْسِىٍّ شَرْعِهَا فى امتزاجِ
فلماذا وهذه سُنَّةُ الْخَلْقِ كلانا يحيا بغيرِ اندماجٍ؟!
انظرى للجبالِ قَبَّلتْ الأوْجَ وهذى الأمواجَ بين احتضانٍ!
لن تنالَ الغفرانَ فى الزَّهْرِ مَنْ عافتْ شقيقاً لها على الحرمانِ!
تَلثِمُ الشمسُ بالأشعةِ هذى الأرضَ، والبدرُ هذه الموْجَاتِ
أىُّ معنًى لها إذا لم تجودى بالحبيبِ الشهىِّ مِنْ قُبُلاتٍ!!

قبلينى[2]

تنصب الينابيع فى الأنهار، والأنهار فى المحيط، وتتواصل وتمازج وتندمج.
رياح السماء تختلط دائما وتتصل ببعضها مدفوعة بعاطفة حلوة
ليس فى العالم شيء فريد، وكل شيء فى العالم متصل بغيره
هذا هو القانون الالهى. فلماذا؟ لماذا لا أتصل بك؟
إليك الجبال فانظرى كيف تقبل السماء الشاهقة
وإليك هذه الأمواج فانظرى كيف يحتضن بعضها بعضًا
وإليك هذه الزهرة فانظرى كيف تقبل تلك الزهرة
ليس من يغفر لزهرة لا تقبل جارتها

(١) ترجمة أحمد زكى أبو شادى كتاب الينبوع ص ١٢٥ وص ١٢٦ سنة ١٩٣٤.

(٢) ترجمة إبراهيم المصرى كتاب «مختارات عالية من الشعر الغرابى» ص ٦٥ سنة ١٩٣٨.

بل أن نور الشمس نفسه ليضم الأرض ويقبلها
وشعاع القمر نفسه لاينفك يوسع البحر تقبيلا وضما
فما قيمة هذه القبلات . إذا لم تقبليني أنت ؟ ..

* * *

قصة الحب ... (١)

« يا شاعرى : إنك تحكى مافى نفسى ... فتعال فى خطى بطيئة وبيدك هذه الباقة الصغيرة تقدمها فى صفاء ... »

تختلط الينابيع بالنهر
وتنساب الأنهار من المحيط
وتنزل الرياح القادمة من السماء
إلى النسمات الوادعة .
ليس فى الحياة من يحيا وحده
كل ما فيها يمتزج
بقانون أزلى ثابت
فلم لا نكون كذلك : أنا وأنت

* * *

انظرى الجبال تقبّل السحب
والأمواج يعانق بعضها بعضاً
والزهرة الصغيرة لن يغتفر لها أحد
أن تتناسى أخاها الشقيق
انظرى ...
ضياء الشمس يلامس الأرض

(١) ترجمة م . وهبة مجلة الرسالة المجلد ٣ العدد ٣٥٧ ص ٧٨٢ سنة ١٩٤٠ .

واشعة القمر تقبل المحيط
هذه القبلات كلها ما نفعها
إذا لم تقبليني أنت .

م : وهبة

فلسفة الحب[١]
للشاعر الإنجليزى شللى مرتضى شرارة بغداد

تمتزج الينابيع بالنهر ،
وتمتزج الأنهار بالمحيط ،
وتختلط رياح السماء بالاحساس العذب
إلى الأبد .
فلا شيء فى العالم وحيد .
كل شيء مرتبط بقانون سماوى ،
وكل واحد ممتزج بالآخر
فلماذا لا تمتزج روحى بروحك يا حبيبتى ! !

* * *

انظرى : الجبال تقبل السماء العالية !
والأمواج يعانق بعضها بعضاً !
وشعاع الشمس يحتضن الأرض !
وأضواء القمر تقبل البحر !
فما قيمة كل هذه القبل :
إذا كنت لا تقبلينني يا حبيبتى ! !

---

(١) ترجمة مرتضى شرارة مجلة الأديب الجزء الخامس السنة الرابعة ص ٣٥ سنة ١٩٤٥ .

فلسفة الحب (١)

تتحد الينابيع بالأنهار ، وتلتقى الأنهار بالمحيطات وتجتمع الرياح الآتية من السماء بعضها ببعض بعاطفة ورقة .

لا شيء فى الطبيعة إذاً يظل منفرداً بل يربطه القانون السماوى بشيء آخر ليتحد الاثنان ، فلم لا يكون هذا حالى معك ؟

انظرى إلى الجبال وهى تقبل السماء العالية عن بعد ، وإلى الأمواج وهى تعانق بعضها بعضا ، وكذلك تفعل الأزهار والأغصان وهذه أشعة تحتضن الأرض وأشعة القمر تقبل البحر ، فما قيمة هذه القبلات ان لم تقبلينى مثلها ؟

* * *

فلسفة الحب (٢)

الينابيع تختلط بالنهر

والأنهار بالمحيط

ورياح السماء تمتزج أبداً

فى محبة عذبة ؛

ليس فى العالم شيء وحيد ،

فكل الكائنات ، بقانون قدسى

تمتزج فى كيان بعضها البعض -

فلم لا أمتزج أنا بكيانك !

انظرى الجبال تلثم السماء العالية ،

---

(١) ترجمة إبراهيم سكيك مجلة الرسالة العدد ١٨ العدد ٨٩٥ ص ٩٧٩ سنة ١٩٥٠ .

(٢) ترجمة المسيرى وزيد كتاب « الرومانتيكية » ص ٢٥٣ سنة ١٩٦٤ .

والأمواج تتعانق ؛
إن الزهور لا تصفح عن أختها الزهرة
إذا سخرت من أخيها :
ونور الشمس يحتضن الأرض ،
وأشعة القمر تقبل البحر
ماذا تساوى كل هذه القبلات ،
إذا لم تقبليني أنت ؟

« شللى »

فلسفة الحب

هذه القصيدة هى أكثر قصائد شلى شيوعا بين المترجمين العرب ، وأحبها إلى قرائهم ، لبساطة نظمها والتسلسل المنطق لصورها ، واقترابها الشديد من التراث الشعرى العربى المملوء بتوسلات العاشق إلى محبوبته أن تبادله حبا بحب . ومنطق شلى من أن هذا التحاب والتعاطف سنة الطبيعة فى كل مظاهرها منطق شفاف رهيف يجذب الذوق العربى دون أى تحفظ ، وإن كانت استعانته بهذا المنطق فى هذه الحال لفتة جديدة لا نكاد نجد لها سابقة من حيث تكاملها وشمولها الذى ساعد على تقوية النبرة الغنائية دون إفساد للعفوية المحببة إلينا .

وتتكون القصيدة من فقرتين يورد الشاعر فى كل منهما نماذج للتآلف والتمازج بين مظاهر الطبيعة ، ثم ينتهى إلى دعوة حبيبته إلى التآلف أو التمازج معه . وتتكون كل فقرة من ثمانية أبيات من بحر الأيامبوس رباعى التفعيلة (Imbic tetrameter) الذى يتسم بنوع من الزحاف يقترب به مما يسمى فى علم العروض بالأبيات سباعية المقاطع[1] أى البيت الذى يحذف منه مقطع من المقاطع الثمانية وهو النظم الذى يشيع فى الأناشيد التى تزخر بها مسرحية « بروميثيوس طليقا » . وتنقسم كل فقرة إلى جزأين واضحين ينتهى كل منهما ببيت قصير ثلاثى التفعيلة (أى سداسى المقاطع يزداد قصره فى نهاية كل فقرة بحذف مقطع كامل منه (بحيث يصبح عددها خمسة) . أما القافية فهى مستحدثة لأنها على هذا النسق(ABABCDCD)ومن ثم فهى ليست من نوع القافية الثمانية (Octava rima) التى شاعت عند الجيل الثانى من الرومانسيين الإنجليز وعند بيرون بالذات ، كما ينوع شلى فى أطوال الأبيات بالزيادة أو النقصان هنا وهناك حتى يحافظ على رقة الجرس وحلاوته مما يوحى بالتحرر من قيود العروض التقليدية .

وأما نسيجه من الصور والأفكار فهو بسيط بعيد عن التعقيد إذ يقدم نماذج للتآلف ، أولا بين الينابيع والنهر ، ثم بين النهر والمحيط ، ثم بين رياح السماء التى يصفها بأنها تتدافع بعضها نحو البعض بعاطفة عذبة . ومن هذه الصور ينتهى إلى أن قوى الطبيعة وعناصرها جميعا تمتزج

---

(١) Hamer E "The Metres of English poetry". Methuen & Co Ltd., U.P., 1969.

وتتخالط فى روح واحدة ، ويردف ذلك بدعوة إلى حبيبته إلى التآلف معه .

وفى الفقرة الثانية يقدم صورا أخرى من التآلف والتحاب صورة للجبال وهى تلثم ذرى السماء ، والأمواج وهى تعانق بعضها بعضا ، وللزهور وهى تحنو بعضها على البعض ، ولأشعة الشمس وهى تحتضن الأرض ، ولأشعة القمر وهى تقبل البحر — ثم ينتهى إلى سؤال حبيبته « وما قيمة كل هذه القبلات إذا كنت لا تبادلينى أنت القبلات ؟ »

وإلى جانب ما نقل منها المازنى نقلا ، يعد فى الواقع ترجمة غير دقيقة ، فإن لهذه القصيدة عشر ترجمات تبدأ بترجمة فائق رياض فى مجلة السفور سنة ١٩١٩ وتنتهى بالترجمة التى قام بها المسيرى وزيد سنة ١٩٦٤ . وإن يكن مرتضى شراوه الذى نشر ترجمته فى مجلة الأديب سنة ١٩٤٥ قد أعاد نشرها كما هى سنة ١٩٦٦ فى مجلة الإخاء الإيرانية . ومن هذه الترجمات ترجمة للشاعر أحمد زكى أبو شادى فى كتابه الينبوع سنة ١٩٣٤ يقول عنها إنها مقتبسة ، وكذلك يقول قسطندى داود فى أبولو سنة ١٩٣٣ ، وهاتان الترجمتان هما اللتان حاولتا أن تكونا شعريتين . فقسطندى داود يلتزم الوزن والقافية الواحدة فى أبياته العشرة ، وأبو شادى يجعل قافية واحدة لكل بيتين من أبياته الثمانية ، ويلتزم أيضا الوزن بداخلها وإن أطال فى تفعيلات البيت ، ومع ذلك فقد حافظت الترجمتان على الأصل دون حذف أو إضافة مع أخطاء طفيفة كما سنرى .

وقد ساعدت بساطة الأصل وصوره المألوفة على أن تكون الترجمات كلها مختارة اللفظ . وقد قطعها المترجمون فى شكل أبيات غير موزونة ولا مقفاة . وكان أهم عيب إلى جانب عدم الدقة فى فهم ألفاظ الأصل أحيانا هو الإغراء بالإضافة لحميمية الاتصال بالموضوع .

وقد حافظ أكثر المترجمين على المعانى والصور محافظة جيدة فيما عدا قسطندى داود . ولعل حرصه على إخراجها فى شكل شعر موزون مقفى ، وقد انفرد بذلك ، هو الذى أغراه بتلك الاضافات التى سنوردها فيما بعد .

وقد أبقى معظم المترجمين على العنوان الذى وضعه شلى لها وهو فلسفة الحب — فيما عدا محمد أحمد رجب (السياسة الأسبوعية المجلد ١٢ — العدد ٢٠١ — ٤ يناير ١٩٣٠ ص ٤٣) الذى يطلق عليها ترنيمة الحب ، وإبراهيم المصرى الذى يسميها قبلينى (مختارات عالمية من الشعر الغرامى — ١٩٣٨ — ص ٦٥) وم . وهبة (الرسالة — المجلد ٣ العدد ٣٥٧ * ٦ مايو ١٩٤٠ * ص ٧٨٢) الذى يسميها قصة الحب . ولما كان نص الأصل سهلا بسيطا وقد سبقت

ترجمة له من المازنى فإنه من الصعب علينا أن ندخل فى موضوع تأثر المترجمين بعضهم ببعض . ولعل الوقفة عند كل ترجمة على حدة حسب تاريخ صدورها ستبين لنا المزيد من ملاحظاتنا عليها . ولن نقف بكل فقرة بشكل عام لأن القصيدة فقرتان لاغير.

١ – فائق رياض :

يحافظ فائق رياض – مجلة السفور – المجلد ٥ – العدد ٣ – ٢٠ نوفمبر ١٩١٩ – ص ٦) على الصور الأصلية جميعا ما عدا صور التآلف بين الزهور ، **فهو يحذفها من الفقرة الثانية** . ويخطئ فى ترجمة (Sweet emotion) **بلذة واهتياج** وصحتها **عاطفة عذبة** ، كما **يضيف فعل تشرئب** فى البيت الأول من الفقرة الثانية **ويحذف** صفة **«العالية بعد السماء»** ، وبدلا **من عناق الأمواج** يقول إنها **تتسرب فى أحضان** بعضها البعض ؛ وهنا لا يبتعد كثيرا عن الأصل برغم أن **التسرب** يمثل **إضافة** لم يرم إليها شلى . وهو يضيف أيضا صورة **الغزل** بين ضوء الشمس والأرض والأصل يقول إن الضياء يعانق الأرض . كما يضيف كلمة جبين فى ترجمته للبحر إذ يترجمها **بجبين الماء** .

٢ – عبد الحميد حمدى :

أما عبد الحميد حمدى فإنه ينزع بصفة عامة إلى الإضافة فى ترجمته التى نشرها (فى السياسة الأسبوعية – المجلد ٤ – العدد ١٦٩ – أول يونيو ١٩٢٩ – ص ٢٢) بنفس العنوان (**فلسفة الحب**) – فهو أولا يغير من صورة امتزاج مياه السماء التى تدفعها عواطف عذبة ليجعلها « **يغوم الريح بالنسيم العليل** » وهى صورة مختلفة تمام الاختلاف برغم ليونة صياغتها بالعربية ، بل إنها صورة جديدة توحى بحب الريح العاصف للنسيم الفاتر الهادئ وهذا لم يرم إليه شلى . ثم إنه ثانيا يترجم (Why not I with thine ومعناها الحرفى لماذا لم تتآلف روحى وروحك ، لأن (thine) تعود على كلمة (spirit) فى الأبيات السابقة ، يترجمها قائلا فلم لا نختلط ولم لا نمتزج ؟ – وهو ثالثا يضيف السطر التالى بعد هذا « **فتكونين لى وأكون لك** » . ويضيف صفة « الرقراق » إلى الماء ، وعبارات مرادفة للمعنى الأصلى عندما يقول : **ما قيمة هذه القبلات وما فائدة هذه اللثمات ؟** وهو هنا يحذف صفة العذبة (sweet) وفى آخر القصيدة يضيف العبارة الجديدة التالية : **فهلمى يا حبيبتى وقبلينى** .

٣ – محمد أحمد رجب :

يترجم رجب (السياسة الأسبوعية – ٤ يناير ١٩٣٠) العنوان « بترنيمة حب » وفى هذا ابتعاد عن الأصل ، كما يخطئ فى ترجمة(fountains) بالترع والقنوات وصحتها الينابيع ، وبذلك يفسد الصورة التى يرمى إليها شلى من أن الينابيع تصب فى الأنهار والأنهار تصب فى البحار . وهكذا فهو عندما يقول إنها على اتصال يبتعد عن فكرة التمازج والتآلف بين الفرع والأصل . والبيت الثانى دليل على عدم إدراكه لهذا المعنى فهو يترجمه قائلاوالمحيط بالأنهار والنهيرات . أما (sweet emotion)فهو يترجمها بـ انفعال نفسانى جميل . ويحذف رجب صفة (divine) التى يستخدمها شلى فى وصف قانون التآلف . كما يفسر التماذج والتآلف بأنه اتحاد .

ويبدو أن صورة الزهور تمثل عقبة أمام كل المترجمين لأن شلى يبرز العلائق فيما بينها فى إطار الأخوة . وهو ما يستعصى إدراجه فى إطار الحب بمعناه المألوف . ولذلك فإن رجب يضيف صفة أنثى للزهرة كما يترجم (disdain) بـ تمتهن ؛ وهى لفظة برغم صحتها الحرفية لا تنقل ما يرمى إليه شلى – فليس المجال مجال امتهان وإنما هو مجال صد وإشاحة وجه .

فالفعل الإنجليزى (disdain) أو (scorn) شائع فى الشعر الإنجليزى منذ عصر النهضة بمعنى التمنع والصد والدلال ، لا الاحتقار والازدراء والامتهان (كما يقول المترجم) .

ويخطئ رجب فى ترجمة عناق ضوء الشمس للأرض بأنه لمس . وهو خطأ يفسد الصورة أيما إفساد .

٤ – قسطندى داود :

وإذا كان قسطندى داود يخرج عن النص فى اقتباسه المنظوم (أبولو – المجلد الأول – العدد ٨ – مارس ١٩٣٣ – ص ٨٢٢) فهو لا يحذف من المعنى أى شىء ولا يكاد يخطىء إلا أخطاء طفيفة ، أهمها ترجمة الرياح بالنسيم وعدم إبراز صورة التخالط بين الرياح ؛ بل إبراز صورة التخالط كأنما هو تآلف بين النسيم وعاطفة جاشت فى صدر الشاعر وليس هذا هو المعنى الذى يرمى إليه شلى ، أما الإضافات فهى إضافة الأفعال التى تصف رؤية الشاعر أو مشاهدته للتمازج رأيت .. شاهدت . . شممت . . ثم الصور التالية :

كالطير فى الوكر – لاحيا سعيدا فى اغتباط مدى عمرى – فى المد والجزر – ولا خير فى الزهر – وجه البحر – فى ثغرى – وإن كان حبا كل ضمٍّ فكيف لا . . . أضمك يا روح الفؤاد إلى صدرى

وهذا هو البيت الأخير الذى يضاف دون مبرر إلى الترجمة المقتبسة .

٥ – أحمد زكى أبو شادى :

يقول أحمد زكى أبو شادى فى ترجمته لهذه القصيدة إنها مقتبسة (الينبوع – ١٩٣٤ – ص ١٢٥ – ١٢٦) ومع ذلك فهو يحافظ فيها على الأصل الإنجليزى ولا يحذف أى صورة من صور القصيدة الأصلية ، ولا يكاد يغير فيها إلا ما تقتضيه ضرورة النظم ؛ وتكاد تكون التغييرات جميعا إضافات نحصرها فيما يلى : فى مدى النهر ، بين امتزاج وحبور ، فما لهن نفار ، على الحرمان بالحبيب الشهى .

وربما يغفر له حذف عبارة العاطفة العذبة من البيت الثانى ايحاؤه بها فى عبارة امتزاج وحبور .

والطريف أنه يستخدم قافية مستحدثة هى أ أ ب ب ج ج د د كأنما يحاكى التصريع العربى على أساس اعتبار البيت من بحر الخفيف شطرا واحدا ؛ وما أكثر ما يقترب فى هذا من القوافى المستحدثة فى الشعر العربى سواء فى الدو بيت أو غيره .

٦ – إبراهيم المصرى :

ربما كانت ترجمة إبراهيم المصرى أقرب الترجمات إلى النص الإنجليزى (مختارات عالمية من الشعر الغرامى – ١٩٣٨ – ص ٦٥) فهى تتوخى الدقة وتلتزم بروح النص ، ولا يضيف المصرى إلا الكلمات المؤكدة للمعنى المساعدة على إيصاله للقارئ العربى . ومع ذلك فهو يحذف صورة الأخوة بين الزهور ويستبدل بها صورة الجيرة (جارتها) .

٧ – م . وهبه :

تتميز ترجمة م . وهبه لهذه القصيدة (الرسالة – ٦ مايو سنة ١٩٤٠ – العدد ٣٥٧ – السنة الثامنة) بالتناقص الشديد إذ بينما يلتزم المترجم بالنص الإنجليزى فى الفقرة الثانية يبتعد عنه كثيرا فى الفقرة الأولى ، فيخطئ المترجم فى تقديم البيت الثانى حين يقول أن الأنهار تنساب من المحيط –

وصحتها تمتزج به ، وفى تقديم البيتين الثانى والثالث حين يقول إن الرياح القادمة من السماء تنزل إلى النسمات الوادعة وهذا خطأ – كما أنه يحذف تعبير عاطفة عذبة – وهو يخطئ أيضا فى ترجمة (Law divine) إذ يقول بقانون أزلى ثابت وصحته قانون إلهى – وهذا تصرف فى النص يبتعد به عن مرمى الشاعر . كما إن عبارته الأخيرة ركيكة إذ يقول فلم لا يكون أنا وأنت والأفضل أن يقول فلم لا نكون كذلك أنا وأنت ، أو أن يستعيض عن فعل الكينونة بفعل واضح مثل نمتزج أو نتآلف . وهو يترجم صفة (sister) المستخدمة فى وصف الزهرة بالصغيرة وهو خطأ واضح .

٨ – مرتضى شرارة :

أما مرتضى شرارة فأهم ما تتسم به ترجمته (الأديب – مايو سنة ١٩٤٥) هو حذفه لصورة الزهرة من الفقرة الثانية واستخدامه لحرف الباء استخداما يؤدى إلى الغموض فى المعنى . فهو . يقول فى البيت الثانى مثلا إن رياح السماء تخلط بالإحساس العذب – مما قد يوحى بأن الاختلاط واقع بين الرياح وبين الإحساس بدلا من أن يقول إن الدافع على اختلاطها هو العاطفة العذبة . كذلك يقول إن كل شىء مرتبط بقانون سماوى – مما قد يوحى بأن الارتباط يقع بين الأشياء والقانون الإلهى أو السماوى كما يقول : وهو يُضيف لفظة الروح فى صياغة الدعوة إلى التآلف والتمازج مع حبيبته ، وفى هذا ابتعاد عن النص الأصلى الذى يعنى التمازج فى إطاره المطلق .

٩ – إبراهيم سكيك :

ويشترك إبراهيم سكيك فى الترجمة التى نشرها لهذه القصيدة (الرسالة – المجلد ١٨ – العدد ٨٩٥ – ٢٨ أغسطس ١٩٥٠ ص ٩٧٩٠) مع معظم المترجمين فى تحريفه لصورة الأزهار ، فبدلا من عبارة « لا يغتفر للأخوات من الأزهار أن تصد عن أخواتها يقول وكذلك تفعل الأزهار والأغصان وفى هذا حذف وإضافة معا . وفيما عدا ذلك يلتزم سكيك بالنص الأصلى فى معظم المواضع . وربما كان لنا أن نشير ولو إشارة عابرة إلى ترجمته للتمازج والتآلف بالاتحاد وهى ترجمة تنتقص إلى حد ما من قوة التمازج والتآلف التى يوحى بها النص الإنجليزى .

١٠ – المسيرى وزيد :

أما المسيرى وزيد فهما يلتزمان بالنص الإنجليزى التزاما تاما . ولا تكاد ترجمتهما تبتعد عنه فى أى موضع ومع ذلك فيمكننا أن نشير إلى ترجمة كلمة (emotion) بـمحبة وربما كانت « العاطفة » أقرب إلى تصوير تمازج الرياح وأقرب إلى طبيعة حركتها فى السماء ، وكذلك إلى ترجمة (disdain) بـ سخرت وقد سبق القول فى معنى هذا الفعل وما يسببه من مشكلات للمترجمين والمعربين .

(و) القصائد الأخرى المترجمة :

ولما كان المترجمون قد ترجموا قصائد أخرى كثيرة لشلى فى الذخيرة الذهبية لاتعدو مرات ترجمتها ثلاث مرات أو مرتين وأكثرها مرة واحدة فإننا نجمل ملاحظاتنا عليها فى هذا الجزء من البحث بادئين بما أخذوا من الذخيرة الذهبية ثم ما أتوا به من خارجها ، وأخيراً التنف أو الأجزاء من المطولات التى وردت خاصة فى كتاب « قصة الملك الحائر » . ولأننا سنعرض لهذه الترجمات بشكل عام فإننا نرى إننا لسنا فى حاجة إلى وضع الأصل الإنجليزى أو العربى لأننا لن نقف عند أخطاء الترجمة أو تجاوزاتها إلا من حيث دلالتها على أحكام عامة سبق أن أوردناها فى معالجتنا لترجمات القصائد الأربع التى حظيت بعناية المترجمين .

إلى القمر To the Moon

فى هذه القطعة يحدث الشاعر القمر ويسأله من سبب شحوبه هل هو الإرهاق نتيجة تسلقه وإطلاله على الأرض وهيامه على وجهه دون رفيق بين النجوم التى تختلف عنه فى الميلاد ؟ ويصفه بالتغير الأبدى كأنه العين الحزينة التى لاتجد موضعا جديراً باستقرارها عليه .

واتفقت الترجمات جميعاً على ترجمة العنوان ترجمة حرفية ما عدا محمد عبد الوهاب منصور فقد ترجمه بعبارة « أيها القمر » وهى ترجمة مناسبة لأنها نداء والمقطوعة كلها حوار يتحمل النداء . (وقد نشرها فى مجلة السياسة الأسبوعية المجلد الرابع - العدد ٢٠٦ بتاريخ ١٥ / ٢ / ١٩٣٠ ص ٢) .

١ - خطأ فى الترجمة : ترجم منصور changing بالحائرة وهى بمعنى المتغيرة ووصف به العين على حين أن المراد القمر .

وترجم الهمشرى هذه القطعة فى مجلة الرسالة تحت عنوان « إلى القمر » (فى المجلد الأول العدد الثامن فى أول مايو سنة ١٩٣٣ صفحة ٣٢) وقد أخطأ فى ترجمة : (companionless) بعبارة « بين رفاق من النجوم » وهى عكس المعنى كذلك ترجم (and ever changing) بعبارة « خبرنى لماذا لايبدو عليك تغير ما » وهى أيضاً عكس المعنى .

وترجم خير الله عصار هذه القطعة فى مجلة المعلم الجديد (فى المجلد التاسع عشر العدد السادس فى ديسمبر سنة ١٩٥٦) بعنوان « إلى القمر » ولقد أخطأ العصار ترجمتها بعبارة « دون شقيق » . .

وشذ محمود محمود فى ترجمة البيت الرابع فوصف النجوم بأن مولدها غير مولد القمر . أما سائر المترجمين فقد اتفقوا على أن النجوم نفسها اختلف مولد بعضها عن مولد بعضها الآخر . ولقد ترجم محمود محمود هذه المقطوعة فى كتابه فى الأدب الإنجليزى (صفحة ٢٥٢ سنة ١٩٦٥) :

٢ – **حذف** حذف عبد الوهاب منصور وصف تغير القمر بالأيدى .

٣ – **إضافة** : زاد منصور الوجنتين وزاد فى البيت الثالث الفعل أتعبك والإضافة تغنى عنه وترجم (companionless) بمترادفين هما دون رفيق أو أنيس وأولها يغنى عن الثانى . وفعل الأمر نفسه فى كلمة (birth) ، وكان فى إمكانه أن يستغنى عن كلمة النشأة ، وفعل الأمر نفسه فى البيت الأخير ، إذ أتى بعبارتين مترادفتين ، هما يسترعى انتباهها ويستدعى استقرارها ، واحداهما تغنى عن الأخرى .

ولكن هذا الترادف أعطى العبارة صبغة عربية أدبية .

وزاد محمد الهمشرى كلمة سر فى « سر اصفرارك » وكلمة « جاهداً » فى السطر الثانى .

وأتى خير الله عصار بمترادفين أيضا فى وصف التغير بعبارة ، « دائما إلى الأبد » وإحداهما تغنى عن الأخرى .

وز د المسيرى وزيد كلمة ابراج فى قولهما أبراج السماء وعلى وجهك فى قولها « هائماً على وجهك » والزيادتان تكملة للمعنى تعطى صبغة عربية للترجمة .

وزاد محمود محمود كلمة « سماك » فى قوله سماك السماء وهى تعطى طابعاً عربيا للترجمة .

٤ – **التصرف** : البيتان الأولان فى الأصل يكونان جملة واحدة تحتوى على استفهام واحد ولكن عبد الوهاب منصور جعل كل بيت جملة مستقلة ، وجعل كلا منهما استفهاماً مستقلاً وتصرف فى وصف العين بالحزينة فجعلها محرومة من مباهج الحياة وهو تصرف حسن .

كذلك تصرف الهمشرى فى الترجمة فطلب إلى القمر مرتين أن يخبره وهو أمر مستفاد من القطعة كلها .

تعليق عام : لايوجد مايدل على أن أحداً من مترجمى هذه المقطوعة اطلع على ترجمة غيره ، وأقرب الترجمات إلى النص الإنجليزى ترجمة المسيرى وزيد ومحمود محمود وأخطأ خير الله عصار نحويا فجاء بالاسم الموصول « التى » بعد نكرة (عين حزينة التى ..) وهذا لايصح فالاسم الموصول لايأتى إلا بعد معرفة .

The Indian Serenade

الأغنية الهندية

لم تلق هذه القصيدة رواجاً كبيراً ، فلم يترجمها من المصريين غير المسيرى وزيد[1] ، إضافة إلى ترجمة الأديب العراقى مرتضى شراره التى نشرها تحت عنوان « أنشودة المساء » (فى العدد الحادى عشر من السنة الخامسة من مجلة الأديب اللبنانية تشرين الثانى ١٩٤٦ ص ٣٣) .

وعندما نقارن هاتين الترجمتين بالأصل الإنجليزى نجد كلا منهما وقعت فى بعض الأخطاء ، غير أن أخطاء المترجم العراقى أكثر من أخطاء المترجم المصرى .

فقد ظن أن كلمة (sweet) فى البيت الأخير من المقطع الأول وصفٌ للمقصورة والصحيح أنها نداء للحبيبة .

وترجم كلمة (Airs) فى البيت الأول من المقطع الثانى بالنسمات والصواب أنها أنغام .

وظن أن كلمة (Dark) فى البيت الثانى من نفس المقطع تعنى الظلام على حين أنها تعنى وصفاً للجدول أو المجرى .

وفى المقطع الثالث ترجم كلمة (Eyelids) بالمقلة التى تعنى العين والصواب الأجفان .

وأما المسيرى وزيد فقد وقعا فى غلطة واحدة لأنهما ترجما كلمة (Fail) فى البيت الثالث من المقطع الثانى بكلمة بغيض ، والصواب يضعف أو يقل .

وفيما عدا ذلك فقد حافظا على النص الإنجليزى فلم يحذفا منه شيئا . أما مرتضى شراره فقد حذف أشياء : حذف (من أحلامى بك) فى البيت الرابع من المقطع الأول لأن السياق يدل عليها ، والبيت الأخير من المقطع الثانى وكلمتى (Again, Oh) من البيت قبل الأخير من المقطع

(١) المسيرى وزيد « الرومانتيكية » ١٩٦٤ - ص ٢٤٨

الأخير ، وزاد فى المقطع الثانى وصف الحلم الجميل ، وعبارة (وأنا أشعر) والزيادة الثانية تتلاءم مع النص .

وحذف المسيرى وزيد كلمة (Oh) وأتيا بدلا منها بكلمة (بالله) وهو تصرف معقول .

وأخيرا نجد أن المسيرى وزيد قد احتفظا بالعنوان الأصلى ومرتضى شراره يضع لها عنواناً من عنده فسماها (أنشودة المساء) . ونجد المترجم العراقى استخدم ألفاظاً شائعة مثل الفعل (تتلامع) أو أقل شيوعاً مما استعمله المسيرى وزيد ، مثل (المقصورة) فى مقابل (الغرفة) وإن كان فى هذه الكلمة أكثر دقة لأن (chamber) تطلق على غرفة النوم ؛ والمقصورة هى الغرفة التى تعتزل فيها المرأة .. واحتفظ باسم الزهرة الأجنبى على حين حوله المسيرى وزيد إلى الاسم الشائع فى مصر .. وهو المانوليا .

ومال المسيرى وزيد إلى الترجمة الحرفية التى تتجلى فى منتصف المقطع الأول والأبيات الأخيرة من المقطع الثانى ، فيبدو فى العبارة بعض الركاكة .

واعتقد أنهما اطلعا على ترجمة مرتضى شراره بدليل الاتفاق اللفظى بينهما فى ترجمة البيتين الثانى والسابع من المقطع الأول ، والبيتين الثالث والخامس من المقطع الثالث ، غير أنهما تخلصا من الأخطاء التى وقع فيها .

Lines written among the Euganean Hills

أبيات كتبت بين التلال الأيوجينية

هذه قصيدة ذات شكل تقليدى أو كلاسى وذلك فى بنائها العام وأيضاً فى نظمها وعروضها وقوافيها . أما عن بنائها العام فهو إطار القصيدة الوصفية التأملية (meditative-descriptive) أو قصيدة التأملات والوصف التى استحدثها وردز ورث ، والتى نشأت فى إطار وصف المناظر أو البقاع المحددة (Local Descriptive) التى شاعت فى القرن الثامن عشر باعتبارها نوعا جديدا من الأنواع الشعرية أضيف إلى القصائد الغنائية والقصصية والدرامية . وأهم ملامح القصيدة الوصفية التى ازدهرت فى القرن الثامن عشر هى انتقاء الشاعر لبقعة معينة يصادفها أو يمر بها أثناء تجوله فيتخذ من مكان مرتفع فيها مقراً (station) يقف فيه أو يجلس على كرسى الرسامين أو على صخرة أو ربوة .. إلخ ثم يصور بقلمه معالمها بادئاً بالخلفية (background) أو بمقدمة المنظر (Foreground) ومتنقلا فى ربوعها مسجلاً خواطره والمشاعر التى تنتابه وهو يتأملها . ومن خصائص هذه القصيدة الوصفية أن يكون المنظر غريباً عليه وغالبا ما يكون أوربيًّا أو غير إنجليزى ؛ ومن ثم يتيح له أن يستدعى صوراً وأفكاراً من تاريخه ، أو أن يراه بعين جديدة كأنما يرى الأشجار لأول مرة ويرى الجبال رموزاً لأفكار وأحاسيس لم يعهدها فى بلده وهكذا ..

وقد ارتبط ازدهار هذا النوع من الشعر الوصفى بمدرسة الجمال الطبيعى (The Picturesque school) التى ارتبطت هى الأخرى بازدهار فن الرسم الذى تعزى بعض تقاليده فى القرن الثامن عشر إلى ما كان يسمى بالرحلة الكبرى (the Grand Tour) وهى التى كان يقوم بها أبناء الأثرياء فى أوربا باعتبارها جزءا من تعليمهم . وبمرور الأيام استقلت القصيدة الوصفية عن فن الرسم واقتربت من فن الشعر فلم تعد تهتم بالألوان والظلال والأشكال اهتمامها بالتأملات والمعانى والأفكار . وقد كان هذا التحول مؤشراً ودليلا هاما على تغير الحاسة الفنية الذى أحدثه الشعراء الرومانسيون ، ويمكننا أن نقول باختصار أن القصيدة الوصفية التى تطالعنا فى « الفصول » من تأليف الشاعر جيمس « طومسون » ، أو فى بعض قصائد « جرى » أو « ويليام

كوبر » قد تغيرت على أيدى صغار الشعراء ولنذكر منهم « الليدى ونيتشلس (Lady Winc-hilsea) حتى وصلت عند وردز ورث إلى قصيدة الوصف التأملية ، ممثلة أروع تمثيل فى قصيدته « كنيسة تينترن » . والطريف أن وردز ورث قد بدأ حياته الأدبية فى إطار هذه التقاليد الوصفية مثلما تشهد على ذلك أولى قصائده وهى « عجالات وصفية » (Descriptive sketches) ، و « نزهة فى المساء » ، (An Evening Walk) ومن الطريف أيضاً أن تستمر هذه التقاليد إبان الحركة الرومانسية نفسها فتخرج لنا عملاً من أروع أعمال لورد بيرون وهو أسفار هارولد (أو الفارس هارولد) .

وتنتمى قصيدة شلى إلى هذا اللون انتماء يكاد يكون كاملاً ؛ بل أن لها وشائج متينة بقصائد وردز ورث الأولى ، كما أنها تشترك عروضاً وقافية ومبنى فى الشكل الكلاسى الذى لم تخرج عنه كل هذه القصائد وهو شكل البيت المقفى وبحر الأيامبوس خماسى التفعيلة (Heroic Couplet Iambic Pentameter) كما أنه يستخدم أدنى حد من الزحاف ، وتتسم عبارته بكثير من الخصائص التى اتسم بها شعر وردز ورث فى المرحلة الأولى .

ولكن ثمة صفات تهب لقصيدة شلى مذاقاً خاصاً وتجعلها علماً عليه وحده . وأول هذه الخصائص موضوعها المجرد ؛ إذ أن التأملات التى يقدمها شلى لاتتصل بموقف إنسانى محدد مجسد أو بحالة شعورية مخصصة متميزة متفردة ولكنها تدور حول موقف الإنسان فى المجتمع والكون بصفة عامة ، وتشتمل على عبارات تقرب فى إيجازها من فن الإبيجرام (epigram) مثل لايحصد الإنسان إلا مازرع — (البيت ٢٣١) ومثل لاتورث القوة إلا القوة (٢٣٢) وهكذا . وربما كانت هذه العبارات والتأملات التى لاتصلها بصلب القصيدة إلا أوهى الصلات هى الدافع على حذف الفقرات التى تشتمل عليها من الأجزاء التى ضمنها (بالجريف) « ذخيرته الذهبية » .

وأهم سمة تتميز بها هذه القصيدة هى بناء الجملة الممتد المتداخل ، والصور التى تتولد بعضها من داخل بعضها الآخر ، بحيث تذكرنا ببعض صور شكسبير الممتدة(extended)فى مسرحياته الكبرى . ويكفى للتدليل على هذا تلك الصورة التى يفتتح بها شلى قصيدته والتى تمتد فتصل إلى ٢٦ سطراً أو بيتاً وغيرها . كثير كما تتميز هذه القصيدة أيضاً بالصور متبادلة الحواس ، أى التى تقوم على الحواس المتبادلة (Synaesthetic Imagery) والتى ضربنا لها أمثلة من قصائد أخرى فى معرض حديثنا عن فنه الشعرى . ويمكن أن نصف موضوع القصيدة بأنه تأمل فى أحوال الإنسان

فى أوربا وبالذات فى إيطاليا فى أعقاب حروب نابليون ؛ فهى من ثم تأملاته حول الحرية ومنابع الحب التى تفجرها وفى فكرة السلطة وما تحتوى عليه من حقد وبغضاء وطمع فى مظاهر الدنيا الزائلة ، وما ينبغى على الإنسان أن يتعلق بأهدابه من إيمان بعالم الحب الرحيب والطاقة البشرية على احتضان الوجود دون لجوء إلى سيف الغازى أو أنياب المقاتل المفترس . وشلى يقدم هذه الأفكار من خلال تأمله لصورة الفجر فى وادى لومبارديا فى إيطاليا ، مستهلا صورته الوصفية (ولا ينبغى أن ننسى أنها قصيدة وصف فى المكان الأول) بمشهد الليل المدلهم الذى يلف ملاحا تتقاذف سفينته الأمواجُ فى بحر لجىّ العباب تعصف بها الأنواء دون بارقة أمل فى النجاة ، أو جزيرة تلوح فى هذا السواد الحالك . والملاح هنا بطبيعة الحال هو شلى ، وهو أيضاً الإنسان ؛ وهذا هو الجديد فى استهلال القصيدة أى فى مطلعها الباهر . وبراعة الاستهلال ترجع إلى الثقة فى قدرة ذهن الإنسان على الأمل ، إذ يقول شلى بادئ ذى بدء :

بحر الشقاء الواسع العميق
لابد أنه يزخر بالجزر الخضراء
وإلا ما واصل الملاح الشاحب الكليل
رحلته (واحتمل الوعثاء)

ويستمر شلى فى تطوير صورة الملاح هذه فيقدم لنا صورة بحرية يدين بكثير من ملامحها إلى قصيدة الملاح الهرم ، وإلى كثير من القصائد التى تعالج موضوع الرحلات البحرية ويحفل بها الأدب الإنجليزى . وفى البيت ٦٦ يؤكد شلى هذه الصورة إذ يعود إليها قائلا أنه يرى كثيراً من الجزر المزهرة وسط مياه بحر العذاب المترامى الأطراف[1] ثم يحدد موقعه الشخصى على إحدى هذه الجزر وسط « الجبال اليوجانية » فى إيطاليا . وبعد ذلك يستغرق فى وصف الفجر ثم يصف المدينة على شواطىء البحر ويستغرق فى تأملاته السياسية مستعيداً ذكريات الأمبراطورية الرومانية والتراث الكلاسى ؛ مشيراً فى كل عدة أبيات إلى بعض الآلهة الوثنية التى استخدمها الرومان فى تجسيد مثلهم العليا ؛ وبعدها يصف سطوع الشمس وحلول الظهيرة ثم الأصيل والغروب منهياً قصيدته نهاية متفائلة تبشر بالأمل لبنى الإنسان جميعاً وبعودة الشباب إلى الأرض التى نسير عليها ونعيش .

(١) لاحظ تشابه الايقاع فى هذا البيت . (In the waters of wide agony)
مع بعض أبيات قصيدة الملاح التائه لعلى محمود طه .

وقد حذف جامع الذخيرة الذهبية الأبيات من ٢٧ — ٦٥ ومن ١٤٢ — ٢٨٤ وقد نهج المسيرى وزيد نهجه فلم يترجما إلا المقتطفات التى أوردها فى كتابه ، والترجمة دقيقة إلى حد بعيد ويمكن أن نبدى عليها الملاحظات التالية .

يترجم المسيرى وزيد (Divided will) إرادة منقسمة ومعناها متردد أو حائر أى عزيمة غير صادقة ، وكذلك يترجمان (Longing) بـ يبقى الحنين ومعناها هو الأمل أو الطموح (والترجمة الشائعة لها اليوم هى الشوق أو الاشتياق) ويترجمان (Till the eastern heaven bursts) (البيت ٧٦) حتى تتفجر السماء الشرقية ، والأفضل أن تترجم حتى تتفجر الأضواء فى الأفق الشرق . ويترجمان (fathomable) بـ العميقة والأفضل أن تترجم التى لا يسبر لها غور . وفى البيت ٩٢ يترجمان (vaporous air) بـ الهواء الندى ، وهذه صورة من الصور الشائعة والهامة فى الشعر الرومانسى لأنها تمثل ظاهرة شائعة يعهدها كل من عاش فى أوربا . وهى الأبخرة التى تنقلها النسمات وتكتسى شكل السحب الصغيرة وأحيانا تكتسى أشكالاً أخرى على سفوح التلال وفى الوديان . ولهذا فالأفضل أن تترجم الأبخرة أو سحائب البخار أو السحائب القريبة التى يحملها الهواء (أو الهواء الذى يحمل الأبخرة) .

ورغم أن كلمة مسكونة لاغبار عليها فى حد ذاتها (البيت ٩٦) فإن استخدامها صفة للجدران بالمعنى الآخر الشائع فى عصرنا ، وهى أنها مسكونة بالجن أى (haunted) والأفضل أن نقول الآهلة بالسكان أو المكتظة بالناس أو العامرة بالبشر ، وهما يترجمان (As the tides change sullenly) (البيت ١٣٣) بـ بينما الأمواج تتغير فى ضجر ، وهذا بعيد عن المعنى الذى يرمى إليه الشاعر فهو يشير إلى حركة المد والجزر التى لامشاعر لها ولا رحمة فهى حركة الزمن نفسه وكأنه يقول « كر الغداة ومر العشى » والمقصود بـ (sullen) ليس الضجر بل الرزانة والقتامة والجهامة فهى الحركة المتجهّمة للمد والجزر . وفى البيت ١٤١ يترجمان (O'er the waters of his path) بـ فوق مياه طريقه ، وهذا ليس خطأ ولكن المعنى لاتنقله هذه الصورة كاملاً وذلك لأن حرف الإضافه of يستخدم فى الإنجليزية كما ذكرنا فى موضع آخر ليس للإضافة وإنما للدلالة على المادة التى صنع منها المضاف ، والمعنى إذن يختلف عما ذكره المترجمان إذ ليس للطريق مياه وليس فى الطريق مياه ولكن الطريق من ماء ؛ وإن شئنا استخدمنا النسبة كما هو الحال فى الاصطلاح العربى الحديث فقلنا فوق طريقه المائى . ويحذف المترجمان من البيت ٢٩٣ صورة

(overflowing)أى التى تفيض بعد امتلائها كما يترجمان(silent) بـ ساكن والأفضل أن يقولا صامت لأن السكون ضد الحركة والصمت ضد الكلام . ويترجمان (hoary) بالرمادى والأفضل أن يترجم بالهرم أو العتيق فمعنى الكلمة ، الذى وخطه الشيب .

ويترجمان (silent) بالساكن مرة أخرى (فى البيت ٣٣٠) . ويترجمان (flee) بيطير وصحتها يهرب (فى البيت ٣٣٢) وهى غير fly التى قد تعنى الطيران أو الهرب كما يترجمان (ancient pilot) (فى البيت ٣٣٣)ـ بربانها العتيق وربما كانت كلمة القديم أو الأول فى هذا السياق أفضل من أى معنى من معانى الهرم وما شابهه (لأنه يعود من جديد إلى الدقة) . وهما يترجمان(flee) مرة أخرى بيطير (فى البيت ٣٣٧) . ويترجمان (gulf) بالهوة وصحتها الخليج لأن الشاعر يصف خليجاً أمامه (وفى البيت ٣٣٩) يترجمان (wild) بالهائجة (وقد أتى الحديث عنها فى قصيدة الرياح الغربية)ـ ويترجمان (wave) بالأمواج وصحتها البحر ويترجمان(wraps) بـ يلفها وهى من الكلمات المفضلة لدى المسيرى وزيد . فهما يستخدمانها فى ترجمة (sun-girt city) أى المدينة التى تحيطها الشمس أو تحيط بها الشمس (المدينة التى تلفها الشمس – البيت ١١٥) ، وفى ترجمة (dark-skirted wilderness) أى البرية التى تكتنفها الظلمات (البرية الوعرة التى تلفها الظلمة) . وهنا فى ترجمة (the wild wave wraps) أى حبيسة البحر الضارى (تلفها الأمواج الهائجة ٣٤٠) ويترجمان(cove) بـ جو وربما كان من الأفضل ترجمتها بـ شط . وهما يحذفان (wild) من البيت ٣٤٧ فى وصف الشاعر لتمتمات البحر أو همساته .

ويبدو أن ثمة خطأ مطبعياً فى ترجمة البيت ٣٥٩ ، إذ يصف الروح بأنها الهائجة وربما كان يقصد الهائمة ، وعلى أى حال فإن شلى يعنى الروح المتسامية أو التى تسمو أو التى تتصاعد إلى السماء وهما يترجمان(abode) بـ كامن وربما كان من الأفضل ترجمتها مأوى . وأخيرا فإن (it) فى البيت ٣٧٠ . تعود إلى الحب وليس إلى الخميلة كما يفسرها المترجمان . وكذلك فإن (vain) تعنى الذى يذهب عبثاً أو أدراج الرياح وليس العابث (البيت ٣٧٢) . وفيما عدا ذلك فالترجمة صادقة وأمينة كما سبق القول .

To
Misic, when soft voices die
إلى

هذه قصيدة صغيرة تقدم صورة مركزة للذكرى التي تظل في ذهن المحب بعد رحيل حبيبه . وتتكون من مقطعين يتكون كل مقطع من جملتين ، كل جملة في بيتين تقدم تشبيهاً لما يبقى من الانطباع الحسي بعد ذهاب الشيء الجميل . وقد ترجمها أولا عبد المنعم العالم في مجلة الأديب (أيلول ١٩٤٩ – السنة الخامسة الجزء التاسع صفحة ٢٠) ثم كاظم محمد على الخليفة في مجلة الثقافة (٧ مايو ١٩٥١ العدد ٦٤٥ المجلد ١٣ صفحة ١٧) ثم خير الله عصار في مجلة المعلم الجديد (ديسمبر ١٩٥٦ المجلد ١٩ العدد ٦ صفحة ٦٨ بغداد) .

الأخطاء :

يخطىء عبد المنعم العالم في فهم القصيدة تماماً فيقدم لنا صوراً تختلف اختلافاً تاما عما يرمى إليه شلى فبدلا من أن يقول إن الموسيقى عندما تموت الأصوات العذبة تظل تتردد في الذاكرة ، يقول إن الموسيقى تتلاشى بأصواتها العذبة وهي ترن في الذاكرة . كذلك يخطىء كاظم الخليفة في ترجمة الأصوات بالأنغام ، كما يخطىء خير الله عصار في ترجمة العذبة بالناعمة ، وترجمة تتردد (أو تتذبذب) بـ تترنم . ويخطئ العالم تماماً في ترجمة الصورة الثانية فبدلا من أن يقول إن عبير زهرات البنفسج العذبة عندما تمرض هذه الزهرات يظل حيًّا في الحاسة التي أحياها ، يقول إن النسيم بأريجه البنفسجي يتهادى ليبعث الذاكرة من جديد ، ويخطىء كاظم الخليفة في فهم كلمة (quicken) فيتصور أنها تعني الإسراع فيترجمها بـ يسرع ، ويخطىء عبد المنعم العالم أيضاً في ترجمة الصورة الثالثة فبدلا من أن يقول إن أوراق الورد تصبح فراشاً للحبيب ، يقول أنها تتساقط على وسائد العشاق . أما كاظم الخليفة فيترجم الوردة بالأزاهير . ويخطىء العالم والخليفة في ترجمة (gone) بالموت وصحتها الرحيل الذي قد يحتمل بطبيعة الحال الرحيل عن هذا العالم . ولكن الصورة الشعرية لاتحدد مكان الرحيل . ويخطىء العالم في تصور أن الحب يموت في النهاية ؛ كما يترجم أفكارك قائلا إنها تنهال عليك بينما يترجم خير الله عصار نفس الكلمة بذكراك .

الحذف :

يحذف المترجمون جميعا عبارة الذى يحييه .

الإضافة :

يضيف العالم عبارة رقدته الأبدية ولو أنها تتمشى مع المعنى الذى يتصوره ، وكذلك يضيف خليفة « عندما تعرجُ روحك إلى السماء » فهى تتمشى مع المعنى الذى يتصوره .

وأقرب الترجمات إلى النص الإنجليزى هى ترجمة خير الله عصار ، بل إن بها لمسة من رقة النص الأصلى وبنائه اللغوى الدقيق .

A Lament
O World! O life! O time!

مرثية

لم أعثر إلا على ترجمة واحدة لها قام بها عبد الوهاب المسيرى وزيد صاحبا كتاب الرومانتيكية .. وترجمتها دقيقة التزما فيها الترجمة الحرفية وترتيب الأبيات فجاءت أقرب إلى النص الإنجليزى منها إلى التعبير العربى ؛ وإن كانت لم تخل من الوضوح العربى .

وأختلف معها اختلافاً خفيفاً فى البيت قبل الأخير .. فقد ترجما *(faint)* بالرقيق وأفضل أن تترجم بالضعيف .

The Poet's Dream
On a Poet's lips I slept

حلم الشاعر

هذه إحدى اغنيات جوقة الأرواح فى آخر الفصل الأول من مسرحية « بروميثيوس طليقاً » وفيها نرى إحدى الأرواح (الروح الرابعة) تتقدم بمد يد المعونة ، بينما يتوقف الحوار بين إيون وپانثيا ريثما ينتهى من الغناء . والروح الرابعة تمثل رؤية شلى للشاعر وقدرته على الخلق ، وهى

الصورة التي تذكرنا بما يقوله شكسبير في الفصل الخامس من مسرحية « حلم ليلة صيف » من اشتراك المجنون والعاشق والشاعر في ملكة الخيال التي هي العامل الأساسي في الخلق الفني . والأغنية تجعل من الحلم صنوا للخيال وتنتهي لنفس النهاية الشكسبيرية بتقديمها لقدرة الشاعر على أن يخلق من هباء الهواء والعدم صورا تنبض بالحياة ، بل يزيد عليها شلي أن حظها من الحقيقة أكبر من حظ الأحياء .

والترجمة المنظومة التي يوردها نظمي خليل في نطاق « قصة الملك الحائر » (١٩٣٦ صفحة ٤٣ وما بعدها) تدخل في نطاق التعريب بتصرف بل بتصرف شديد ، ويكفي أن نورد هنا نموذجا للأبيات الثلاثة الأولى التي يفترض أنها ترجمة للصورة الأولى حتى ندرك مدى التصرف الذي يلجأ إليه نظمي خليل .

لقد ساقني للكَرى خاطرى فنمت على شَفَتى شاعر
وأودعت في نغمى زفرتى كطيف من الحُلم الساحِر
ثناه الهوى عن نعيم الغناء فعاش على مُلْثَمٍ طاهِرِ

والأصل يقول : « رقدت على شفتي شاعر أحلم مثل العاشق الخبير أحلاماً يصوغها صوت أنفاسه » . ولا مجال هنا بطبيعة الحال إلى رصد الأخطاء أو الحذف أو الإضافة لأن النظم له مقتضياته التي تدعو المعرّب إلى مثل هذا التأليف الجديد .

أما المسيرى وزيد فيقدمان ترجمة نلاحظ عليها مايلي :

الأخطاء :

بدلا من (love-adept) أى الخبير بالحب أو العاشق المجرب يقول المعربان عاشق أورده الغرام موارد التلف . وبدلا من قبلات أثيرية يقولان بخيالية لا مادة فيها كما يخطئان في ترجمة

The lake-reflected sun illume
The yellow bees in the ivy-bloom

بـ يتأمل خيال الشمس يسطع في أعماق الغدير ويتأمل النخل الأصفر في أزهار اللبلاب ، وصحتها أن ضوء الشمس الذى تعكسه البحيرة يغمر النحل الأصفر (وهو يرشف الرحيق) في أزهار اللبلاب كما يخطئان في ترجمة (more real) بأنها أوفر حياةً وصحتها أوفر حظًّا من الحقيقة .

To
One word is too often profaned
كلمة غالبا مادنست

لم يطلق شلى على هذه القصيدة أى عنوان وإنما اكتفى بتسميتها « إلى » وهكذا فإن عبد المنعم العالم يتخذ « إليها » عنوانا ، بينما يتخذ عبد الملك نورى من البيت الأول عنواناً لها . وهى قصيدة من جزأين تتميز بالأفكار المجردة وتعتمد اعتماداً كبيراً على البناء الداخلى وموسيقى الألفاظ ، ولهذا فإن المترجمين لم يوفقا فى نقلها إلى العربية والمثل الواضح على هذا البناء اللغوى الذى يشيع فى الإنجليزية دون العربية .

فى البيت الأول مثلا يقول :

One word is too often profaned
For me to profane it,

ومعناه أن ثمة كلمة معينة لكثرة مادنسها الناس باستخدامهم إياها فى غير معناها لايظن الشاعر أنه سيدنسها بدوره إذا استخدمها . وهذا معنى مضغوط فى البناء الإنجليزى ولا يمكن أن يحاكيه بناء عربى مماثل ؛ وهكذا فإن عبد الملك نورى الذى يترجم هذه القصيدة فى مجلة الأديب (العدد ١٢ ديسمبر ١٩٤٩ – صفحة ١٤) يترجم البيت الأول (كلمة غالبا مادنست) وصحتها أنها دنست مرارا وتكراراً وأكثر مما ينبغى . ولا ينجح البناء العربى الذى يستخدمه فى نقل المعنى فهو يقول « كلمة غالباً مادنست أمامى لادنسها » . وينطبق نفس الكلام على البيت التالى إذ يقول شلى إن ثمة عاطفة من كثرة مالاقت الصد دون مبرر أصبح على الحبيبة ألا توالى الصد ، فهو يترجم هذه العبارة (وشعور حقر لك خطأ لتزدريه) . ويبدو أنه لم يجد فائدة فى محاولة محاكاة البناء الإنجليزى للعبارة فترجم البيت التالى ومعناه « أن ثمة أملاً – لكثرة ما أصبح يشبه اليأس يجمل بالحبيبة ألا تخمده بالحرص الحذر » فهو يقول : أمل كاليأس للفطنة أن تخنقه . والعبارة بالإنجليزية تستمر لتقول إن الشاعر يرى تعطفها أعز عنده من تعطف سواها ، ولكن المترجم يقول : والعطف منك أعز عندى من حب الآخرين ؛ فيخلق صورة جديدة يقارن فيها ضمناً بين

العطف والحب .. أما الجزء الثانى من القصيدة فيوفق عبد الملك نورى فى ترجمته إلى حد بعيد على عكس عبد المنعم العالم الذى يعكس المعنى تماماً (مجلة الأديب – العدد ١١ نوفمبر ٤٩ – صفحة ١٦) .

الأخطاء :

يخطىء عبد المنعم العالم فى معنى البيت الأول ، فبدلا من أن يقول إن الشاعر لايستطيع أن يمنح ما يسميه البشر حبا يقول أنا لا أستطيع التخلى عن الحب ، ويتصرف فى ترجمة البيت الثانى تصرفاً مقبولا ولكنه يخلط بين مواقع الأبيات ويسىء بذلك فهم عدم رفض السماء للعبادة (أو الصلاة) التى يرفعها القلب فيقول « فالسماء لاتعارض الفراش فى حنينه للنجوم » وهذا خلط بين هذا البيت والبيت الذى يليه وهو أن العبادة أو الصلاة مثل اشتياق الفراش للنجوم وتطلع الليل إلى الصباح . كما أنه يسىء فهم هذه العبارة الأخيرة وترجمتها والليل لايعوق الفجر من الانبثاق .

Invocation or Song
Rarely, rarely, comest thou

نادرًا ما تأتين

هذه من أغانى شلى الرقيقة التى ينزع فيها إلى التجريد فيخاطب روح البهجة أو روح الفرح فى ثمانى فقرات تعتمد على الإيقاع السريع والموسيقى الغلابة والقافية اللينة ، وهو يمزج فيها أحاسيسه بالحزن ؛ فأمله أن تعود إليه الفرحة حين ينشد مايحبه حقاً فى الطبيعة التى لاتدنسها أحزان البشر.

وقد ترجمها المسيرى وزيد ترجمة دقيقة فيا عدا مايلى :

فى الفقرة الأولى يستخدم المترجمان انطلقت بدلا من فرت أو هربت ، كما يستخدمان المنطلقين فى الفقرة الثانية بدلا من الأحرار ويخطئان فى ترجمة (false) بزائف وصحتها خائن وفى الفقرة السابعة يترجمان (solitude) بالوحدة والأفضل أن تترجم بالعزلة .

To Night
Swiftly walk over the western wave

إلى الليل

هذه قصيدة من خمس فقرات متماسكة الصور ذات أفكار متداخلة تنبع كلها من نشدان الشاعر لقدوم الليل . وأبدع ما فى القصيدة هو أن الشاعر لايريد الليل مثلما كان يناجيه شعراء العصر الأليزابيثى . مثل صمويل دانيال أو الشعراء الرومانسيين الأول مثل وليام وردز ورث على أنه صنو الرقاد ومن ثم قرين الموت ؛ ولكن باعتباره الجو الخاص الذى يمكن للحظات الوعى أن تتكشف فيه ، ولذلك فهو يعيد ذكر الصورة التقليدية من أن الموت هو أخ لليل وللنوم ولكنه يغيرها فيقول « إن الموت لن يأتى إلا بعد الليل » وهكذا فإن شلى يرى فى الليل حياة لاغيبة عن الوعى .

وقد ترجم هذه القصيدة أولا مرتضى شرارة فى مجلة الأديب (العدد ٥ مايو ١٩٤٤ ص ٣٣) بعنوان « ياليل » ؛ ثم ترجمها سكيك فى مجلة الرسالة (٢٨ أغسطس ١٩٥٠ — مجلد ١٨ العدد ٨٩٥ ص ٩٧٩) بعنوان « الليل » ولكنه لم يكمل ترجمتها وتوقف عند البيت ٢١ أى عند آخر الفقرة الثالثة .

وقد وفق المترجمان بصفة عامة فى تعريبهما للقصيدة ولكنهما لم يقدما الصورة الأصلية التى يدعو الشاعر فيها الليل إلى القدوم . فالشاعر يبدأ بمخاطبة الليل داعيا إياه أن يحث خطاه فوق البحر من الغرب حيث غاب النهار ؛ ولكن شرارة يترجم هذا المعنى قائلا « طيرى فوق الأمواج الجنوبية » وربما كانت صفة الجنوبية خطأ مطبعيًّا . بينما يترجم هذا المعنى إبراهيم السكيك قائلا سيرى بسرعة يا روح الليل وأنت تجتازين أمواج البحار الغربية .

الأخطاء :

يترجم شرارة كلمة (lone) أى موحش بالمظلمة . والملاحظ أن شرارة لا يمزج بين فعل يسير الذى يورده الشاعر فى البداية وبين الطيران الذى يورده الشاعر فى النهاية فيترجم الاثنين بطيرى بينما يوجد سكيك بين الفعلين أيضاً فيترجمها بـ سيرى فى البداية والنهاية .

ويخطئ شرارة فى فهم تعبير أن العباءة مطرزة بالنجوم فيترجمها قائلا اختبىء من الكواكب الهاوية كما يخطىء فى فهم تعبير (long sought) أى التى تاقت لها النفس طويلا فيترجمها وأطيل تفتيشك . ويخطىء شرارة فى زمن الفعل فى الفقرة الثالثة بل فى زمن الأفعال جميعاً ، وبدلا من مخدع النهار يترجم الكلمة براحته ، بينما يترجمها السكيك بـ « ينحدر ليستريح فى مقره » . ويخطىء شرارة فى فهم (thou art you are) بالإنجليزية الحديثة فيتصور أن (Art) معناها فن .

الإضافة :

تتميز الترجمتان بأقل قدر من الإضافة . يضيف شرارة صفة الفاحم إلى شعر الليل أما سكيك فيجعل الشعر فاحماً وطويلاً ، ويضيف أيضاً صفة المتعب للنهار . وتعتبر الفقرة الخامسة فقرة غير دقيقة على الإطلاق إذ تتسم بإضافة عبارات كاملة وحذف أخرى ، إذ يضيف شرارة سأطلب البهجة طلب المتململ وأسأل عنك ، وهذا بطبيعة الحال بدلا من النص الأصلى الذى يقول ولا أطلب من أحدهما تلك المنة التى أطلبها منك .

Stanzas written in dejection near Naples.
The sun is warm, the sky is clear

فقرات شعرية

كتبت فى حالة اكتئاب بجوار نابولى

لم يترجم هذه الفقرات الشعرية – كما يسميها شلى – إلا المسيرى وزيد وقد ترجما النص الكامل – أى الفقرات الخمس الموجودة فى الديوان ، ولكننا نركز هنا على الفقرات الأربع الأولى التى وردت فى « الذخيرة الذهبية » والتى تمثل شلى كما عرفه وتأثر به الشعراء العرب .

والقصيدة تمثل الحزن الرومانسى أصدق تمثيل أى ذلك الحزن الذى يحلو للشاعر أن يزعمه لنفسه باعتباره قناعاً شاعريًّا (mask) وهذا نوع خاص من الحزن ولد مع الرومانسية فى أواخر القرن الثامن عشر وارتبط بها خلال القرن التاسع عشر ويمكننا أن نلمح جذوره فى رنة الحسرة على الماضى والحنين إليه (nostalgia) وما اقترن بهذا من بكاء على الزمن المنصرم وكل ما يتصل بالماضى (crying over time past) وأيضا فيما صاحب هذا من اعتداد بالذكريات وبكل ما لا يستطيع الشاعر أن يستعيده من لحظات الصفاء والهناء التى ارتبطت ببراءة الطفولة ، أو بما أصبح يسمى فى النقد بفترة ما قبل التجربة(pre-expetience)وقد تطور هذا الحزن الشاعرى على أيدى الشعراء الإنجليز الذين مهدوا للحركة الرومانسية الكبرى مثل توماس جرلى (Thomas Gray) وأوليفرجولدسميث (Oliver Goldsmith) ومارك اكينسياد (Mark Akenside)وسواهم من غير المشاهير مثل صمويل روجرز (Samuel Rogers) وحتى باولز (Bowles) الذى كان كولريدج من المعجبين به فاتخذ صوراً محددة كان ينبغى على الشاعر الالتزام بها على الأقل فى بداية حياته الشعرية . ومن هذه الصور إحساسه بالعزلة (solitude) والابتعاد عن مجرى حياة البشر واهتماماتهم أو إحساسه بالوحشة ، أى تقطع السبل بينه وبين من حوله من البشر ولو لم يكن فى عزلة عنهم . (loneliness) أو إحساسه بالتفاوت بين حاله وحال غيره ممن تبسّم لهم الحظ سواء فى الحب أو فى الهناء العائلى أو فى العمل ، أو إحساسه بضياع شىء ما من حياته سواء أكانت مشاعر الشباب (أو الشباب نفسه) أو مشاعر الطفولة أو الإيمان أو العاطفة المتأججة سواء للطبيعة

أو للبشر أو حتى لذاته إلخ .

وقد استخدم قناع الحزن هذا جميعُ الشعراء الرومانسين بلا استثناء كان بعضهم يستخدمه فى أول حياته باعتباره من التقاليد الأدبية الثابتة مثل وردزورث(Wordsuworth) والبعض الآخر ظل يلجأ إليه طوال حياته . بل إنه مثلما حدث لكولريدج طغى على الواقع وجعل الشاعر حزيناً بل مريضاً حتى توفى . وعلة هذا الحزن الرومانسى هى الأسى على حال الإنسان (self-pity) وما يطبع به القصيدة من نبرات الرقة المصطنعة.وهذه ترجمة العقاد لكلمة (sentimentality) « والمقصود بها ازدياد حدة التعبير العاطفى سواء عن الحزن أو الاكتئاب أو الضيق دون مبرر واقعى ظاهر أى دون ما يسمى فى النقد الحديث بالتحقيق » (realization) .

وأنصع الأمثلة على هذا اللون الخاص من الحزن أو الاكتئاب ، أنشودة الكآبة (Dejection: An Ode) : لكولريدج وقصيدة العزيمة والاستقلال (Resolution and Independence) لوردزورث التى يواجه فيها هذه الحالة مواجهة واعية ، ويصف الحزن الشاعرى بأنه حزن عذب رقيق ، ويبين من خلال تجربة لقائه مع جامع ديوان « العلق الطبى » (leech-gatherer) أن الشاعر يستطيع أن يتعلم من الحياة من حوله وسيلة التغلب على هذه الحالة ومواجهة الواقع حتى يحقق مثله الأعلى وهو الفرح والسعادة بالوجود والتواصل مع كل من حوله من كائنات الطبيعة والبشر.

وشلى فى هذه القصيدة يقدم صورة رومانسية مغرقة فى رومانسيتها لحالة الحزن الشاعرى أو الكآبة دون تحقيق ، ومن ثم فهو يقدم لنا نموذجاً صادقاً للوحة الرومانسية التى تأثر بها جيل الرومانسين العرب ، الذين وجدوا فيها امتدادا للمشاعر الرومانسية القديمة التى ورثها الشعراء من أسلافهم سواء فى الجاهلية أو فى الإسلام .

القصيدة مكتوبة فى فقرات تتكون كل منها من تسعة أبيات ويتكون كل بيت من أربع تفعيلات ذات أنغام غلابة وذات قافية محكمة وصور مركبة من التى يتميز بها شلى . وهى تدور حول التفاوت بين إحساس الشاعر بالعزلة والكآبة (لأسباب واهية أى تفتقر إلى التحقيق) وذلك لأنه يعانى من العزلة كما يقول فى آخر الفقرة الأولى ، ولأنه يعانى من الوحشة أى فقدان الحب كما يقول فى نهاية الفقرة الثانية ، ولأنه يفتقر إلى الأمل وإلى الصحة الجيدة وإلى الطمأنينة وإلى الهدوء فى حياته عموماً وإلى الرضا وإلى الشهرة وإلى السلطان وإلى الحب وإلى الفراغ كما يقول فى الفقرة

الثالثة . وهى شكاة غريبة تفتقر إلى التحقيق كما سبق ، وفى الفقرة الرابعة يعرب الشاعر عن شوقه إلى الموت وذلك لأنه يرى فيه راحته مثل راحة النوم كأنما لم يعد يرى فى الحياة إلا الصخب الذى جلبته عليه أعباء الحياة وهمومها .

وصور القصيدة حية تزخر باللقطات النابضة لمناظر الطبيعة ومشاهدها من حوله ولكنها تميل إلى التجريد حتى تبتعد تماماً عن الطبيعة وتصبح نموذجاً للتجريد الرومانسى الذى سار عليه المحدثون .

لم أعثر إلا على ترجمة واحدة لهذه القصيدة قام بها المسيرى وزيد وهى ترجمة دقيقة إلى حدٍّ بعيد ، وإن كانت لنا ملاحظات قليلة على ترجمة بعض الكلمات الأساسية فى القصيدة .

وأول هذه الملاحظات هو تغيير الزمن من الحاضر إلى الماضى فى آخر الفقرة الأولى شلى يقول آخر

Like many a voice of one delight
The winds, the birds, the ocean floods,
The city's voice itself, is soft like solitude's .

وترجمتها : إن أصوات الرياح والطيور ولجة المحيط بل وصوت المدينة ذاتها تفترق وتلتقى فى رنة فرحها ورقتها كأنها صوت العزلة .

ويترجمها المسيرى وزيد :

أصوات كثيره تردد فرحة واحدة

كانت أصوات الرياح والطيور ولجة المحيط .

وصوت المدينة ذاتها كان رقيقاً كصوت العزلة .

واستخدام الماضى (كانت وكان) يفسد الصورة الحاضرة التى قصد منها شلى رسم حالة تشهدها العين مباشرة وتسمعها أذن دون استغراق فى التذكر ، هذا إلى جانب إساءة فهم اجتماع الأصوات وتفرقها وما تلمح إليه من فكرة العزلة ، التى يحياها الشاعر .

وفى الفقرة الثانية يترجم المسيرى وزيد(emotion)بـ مشاعر ، وهذه من الكلمات الأساسية فى الرومانسية وينبغى الوقوف عندها طويلا إذ يمكن التفرقة بصفة عامة بين (feeling) بمعنى الإحساس أو القدرة على الإحساس وبين(emotion) بمعنى العاطفة ، أى ذلك الشعور الذى

يدفع على الفعل . وقد استخدم الرومانسيون الكلمات التالية تقريباً بنفس المعنى (sense, sentiment feeling, eomtion, passion and sensation) التى زادها عليهم وردزوورث . ولم يكن اختلاط معانى هذه الكلمات لديهم مبعثه محاولة التميز بين ما تدركه الحواس وما يرف فى القلوب وبين ما يبعث على الفعل ولكنه كان التراث اللغوى غير الدقيق الذى ورثه القرن الثامن عشر من الكلاسية الجديدة وأثر اللغة الفرنسية كما يبدو فى استخدام كلمة (sensibility) مرادفة للفرنسية (sensibilité) بدلا من اعتبارها اسماً للصفة (sensible) أى عاقل ومتعقل؛وهكذا فنحن نرى أن مقتضيات القافية أحياناً تجعل الشاعر يستخدم كلمة تعنى العاطفة ليدل على مجرد انطباع حسى(sensation or sense impression) كما أن بعض الشعراء الرومانسين لا يستخدمون (passion) لتعنى الولع أو العاطفة المشبوبة وإنما لتعنى العاطفة أو الإحساس فحسب . وهكذا فإن استخدام شلى لكلمة (emotion) هنا يتضمن الشقين معاً شق المشاعر وشق عاطفة الحب ، وهو يصرح بهذا فى الفقرة الثالثة عندما يعنى افتقاره إلى الحب مصرحاً بهذا (nor love) وهكذا نستطيع أن نقدر حيرة المترجمين أمام هذا الاستخدام غير الدقيق للكلمة . فإن البيت يوحى بأن الشاعر يفتقر إلى الحب إذ يقول : « ليت قلباً ما يشاركنى هذا الشعور » . وفيما عدا ذلك لا يكاد المترجمان يبتعدان عن النص الأصلى فى أى من الأبيات التى ترجماها فى الفقرات الثلاث الأخيرة .

The Flight of Love.
When the lamp is shatter'd,

هروب الحب
أو عندما ينكسر المصباح

هذه من قصائد شلى التى استوقفت النقاد والشراح طويلا ، وذلك لأن صورها توحى بمنطق جدلى – أى تقابلى يعتمد على التماثل والمقارنة دون أن يكون ذلك صحيحاً ، لأن الشاعر لا يلتزم بمنهج محدد فى تقديم الصور أو بنائها ولكنه ينتقل من صورة إلى أخرى حسب دفعات الأنفعال الشعرى أى تلك الدفعات التى لا تخضع لمنطق العقل بل منطق العاطفة (كما يقول الناقد الأشهر دافيد ديتشز) . والقصيدة تمثل لحظتين ، لا لحظة واحدة ، من لحظات الإحساس بهروب الحب : اللحظة الأولى تصور ما يحدث بعد الفراق وهى لحظة ضعف وسكون ، واللحظة الثانية هى لحظة استجماع طاقة الحب الضائعة بحيث يتحول السكون وتتحول الذكرى إلى عاطفة مزمجرة مدوية فى قلب المحب . ويقوم بناء القصيدة على التناقض بين لحظة السكون والاستسلام الأولى ولحظة الفورة والثورة والحدة فى قلب المحب الضعيف أى الذى يعانى من الهجر بحيث يستطيع أن يتغلب على آلام الهجر وينتصر حتى بعد الفراق .

وبين أيدينا ثلاث ترجمات تحمل الأولى عنوانا « من موسيقى الشعر » وقد قام بها محمد أحمد رجب (ونشرت فى السياسة الأسبوعية بتاريخ ٢٨ ديسمبر ١٩٢٩) والثانية لمجهول (ونشرت فى المقتطف بتاريخ ٣ مارس ١٩٣٤) بعنوان « إذا تحطم المصباح » ، والأخيرة قام بها المسيرى وزيد بعنوان « هروب الحب » (عام ١٩٦٤) والترجمات الثلاث على درجة كبيرة من الدقة . ولنا عليها هذه الملاحظات .

الأخطاء :

ربما كانت معظم الأخطاء هنا مطبعية وغير مقصودة مثل كلمة عشقك بدلا من عشك فى ترجمة رجب ، والمعذبة بدلا من العذبة ، وكلمة العرش بدلا من العش ، فى ترجمة المسيرى .

ولكن هناك بعض الأخطاء فى الفهم ، مثل وصف رجب النبرات المحبية بأنها أناشيد الحب ، ووصفه عش العقاب بأنه يفرعنه النسر ؛ وربما كانت ترجمة المسيرى لهذه الصورة بالبيت الشاهق تفسيراً لمعنى العش الذى يبنيه العقاب فى أعالى الأشجار .

ولا يكاد يضيف المترجمون أو يحذفون أية صور أو عبارات . وهكذا فإن حظ هذه القصيدة المترجمة من الدقة كبير رغم اختلاف النقاد فى تفسيرها وتحليلها .

Mutability.
The flower that smiles to-day

التغير

من الموضوعات التى ورثها الرومانسيون عن شعراء العصر الإليزابيثى موضوع المتعة الزائلة ، وقصر الحياة التى يحياها الإنسان على الأرض أياماً معدودات ، ولكن الشعراء الرومانسيون يدخلون على هذا الموضوع تعديلات تخرج به عن إطار الاستمتاع باللذة الحاضرة (carpe diem) وتدخله فى إطار الحزن الشاعرى ليس فقط بسبب فكرة الزوال والانتهاء بل أيضاً بسبب عجز الإنسان عن تبين قدرة الروح على البقاء . وهى روح تتمثل فى الطبيعة من حولنا فى تجددها وحياتها المنوعة ذات الصور المتغيرة والجوهر الثابت ، كما تتمثل فى القيم والمعانى الإنسانية كالفضيلة والصداقة والحب . وهكذا فإن فكرة التغير والتحول والتغلب لم تكن محل الإعجاب فى ذاتها ، وإنما كانت وسيلة لتأمل ميل البشر إلى الفانى الذى يتغير ويتبدل بدلا من الدائم الباقى الذى لا يعتريه تحول أو تغير . وشلى فى هذه القصيدة يستخدم الفكرة الأساسية التى يمكن اعتبارها اليزابيثية بالحب ، ولكنه يدعوها إلى أن تنعى من يشترى بكرامته وكبريائه لحظات نعيم فانية ، ومن ثم فهو يعكس الصورة الأليزابيثية فى تفضيله اليأس على الأمل والحرمان على الإشباع . ودعوة شلى فى الفقرة الثالثة إلى حبيبته أن تبكى ، دعوة مضمرة لنفسه (لذاته ، كأنه يخاطب نفسه) ، دعوة للمتعة بكل ما هو متغير متقلب مع الوَعْى بأنه كذلك . . وهو الوعى الذى يبرز فى لحظات الصحو من حلم المتعة ، ويتمثل فى التألم لزوال هذه المتعة نفسها .

فالقصيدة ليست بسيطة إذن كما تبدو فى الظاهر ولكنها مركبة تتشابك فيها الأفكار التى تتخذ صوراً متناقضة أوعكسية ؛ ورغم غنائيتها فهى تماماً مثل قصيدة « هروب الحب » (The Flight of Love) نموذج على ما يراه دافيد ديتشز (David Daiches) من تعذر قراءة الصور المتعاقبة عند شلى قراءة « جدلية » . أى صعوبة استخراج فكرة منطقية واحدة تستمر من أول القصيدة إلى آخرها بحيث تقدم « النقطة » ونقيضها (point and counterpoint) فى إطار منهج محكم

وقد عثرت على ترجمتين تتسمان بالدقة والأمانة لهذه القصيدة القصيرة السهلة فى مفرداتها وتركيباتها اللغوية : أولاها ترجمة إبراهيم سكيك (التى نشرت فى مجلة الرسالة بتاريخ ٢٨ أغسطس ١٩٥٠ العدد ٨٩٥ ص ٩٧٨ (السنة ١٨) دون عنوان) والثانية هى التى قدمها المسيرى وزيد . ولن نحتاج إلى الوقوف طويلا عند النصين وتكفى كلمات قصار :

يترجم سكيك (dies) بـ تذوى ورغم أن هذا هو المعنى الذى يرمى إليه شلى فإن حذف كلمة الموت يحرم الصورة من التناقض بين الحياة والموت وهو يترجم (tempts) بمعنى يغرينا بـ يخدعنا وفى هذا تجن على الكلمة . أما ترجمته لسائر الصور فهى مقبولة . وأما المسيرى وزيد فهما يلتزمان بالنص الإنجليزى التزاماً دقيقاً ، ولا يكاد أحد منهما يضيف أو يحذف شيئاً إلى النص الأصلى . .

Invocation to Misery.
Come, be happy! Sit near me,

ابتهال

عنوان هذه القصيدة فى الأصل الإنجليزى هو Invocation to Misery ومعناه الحرفى دعوة إلى ربة التعاسة (أو توسل أو ابتهال أو رجاء). إذ أن الدعوة أو الرجاء من التقاليد الكلاسية التى كان القدماء يتبعونها فى الاستهلال . فهم يبدأون القصيدة بدعوة شيطان الشعر أو عروس الشعر إلى معاونتهم على صوغ القصيدة . ولكن الدعوة هنا موجهة إلى شىء مجرد وهو التعاسة أو الشقاء) وشلى يحيل هذه التعاسة عن طريق التشخيص (personification) إلى فتاة من ربات الأساطير يدعوها إلى مشاركته لحظات تأمله الشاعرى لحياة الإنسان القصيرة على الأرض ؛ ومن ثم فإن المقصود بالتعاسة هنا هو الإحساس بالحزن والأسى لحال الإنسان . لأن الصور التى يوردها شلى تتطور من موقفه الذاتى الخاص إلى موقف الإنسانية العام ، وهو موقف يحيل الأحزان الشخصية الضيقة إلى أحزان بشرية عامة تتعلق بالأسى أكثر مما تتعلق بالتعاسة .

وقد ترجم مرتضى شرارة هذه القصيدة (عام ١٩٤٤) بعنوان « ابتهال » ، وهى ترجمة غير دقيقة ، وخاصة لأنها لا تلتزم بصورة هذه التعاسة أو هذا الأسى ، صورة الشقاء التى يجسدها الشاعر فيوحّد بينها فى النهاية وبين الموت . وعموماً فإن التعريب يغفل كثيراً من الصور التى تميز بها شلى والتى ارتبطت باسمه وأعنى بها صور المفارقات التى تدعو ربة الأسى إلى الفرح (أو تدعو التعاسة إلى السعادة إن شئنا الترجمة الحرفية) بحيث تتحول القصيدة إلى أنشودة حب . ولذلك فإن أكبر خطأ هو حذف صورة التعاسة فى الفقرة الأولى . وأثبت كلمة « ملاكى » وهو حذف يستتبع حذف كلمة (deified) (المؤلهة أو الربة أو التى نؤلهها) ، كما يستتبع حذف كلمة (imperial) وكلمة (endiademed) وهما الكلمتان اللتان تثبتان مكانة هذه الأميرة الملكية التى تضع على رأسها تاجا من الأحزان ؛ وإلى جانب هذا الخطأ الكبير فإن ثمة أخطاء إلى جانب الحذف والإضافة نوردها فيما يلى :

الأخطاء :

يخطىء شرارة فى فهم (shadow-vested misery) فيترجمها طيف كئيب وخيال ساهم وصحتها أيتها التعاسة المدثرة بالظلال. ويترجم(imperial) بالوضاح وصحتها الملكى ويقول غضّنته بدلا من توجته . وفى الفقرة الثالثة يترجم(lone) بـ ناء بعيد وصحتها موحش كما يخطىء فى ترجمة « وعلينا أن نعيش معاً ساعات بل دهوراً » فيقول ليتها لازالت تمر مع الزمن . وفى الفقرة الرابعة يخطىء فى فهم معنى اللذة أو المتعة (pleasure) فيترجمها النعيم وأفراحه . وفى الفقرة الخامسة يخطىء فى فهم المعنى فيفسد صورة المفارقة التى يمزج فيها شلى الحزن بالسعادة ، فيقول « تهدأ الأصوات المحزنة ويفوح أريج الأزهار وعندما تأخذك سنة عميقة من النوم تذق طعم السعادة . لأول مرة أوضحتها أن الأصوات ونفحات العبير حزينة ولكنها كانت عذبة يوما ما ولذلك فسوف تهدهدنا حتى ننام نوماً عميقاً كالخدر » . وفى الفقرة السابعة يخطىء المترجم باستخدام كلمة عندما والصحيح أن العبارة تبدأ هنا أى فى البيت الثالث وزمنها هو الحاضر ولذلك وجب أن يقول أنك تتمتعين بل تبكين (بدلا من عندما . . أو) وكذلك فإن البيتين الرابع والخامس يكونان سؤالا واحداً يمثل التناقض بين البرودة فى قلب التعاسة والنار فى قلب الشاعر (الثلجى – يحترق) ولكن المترجم يتجاهل هذا تماما بالحذف .

وفى الفقرة العاشرة يقول المترجم لتتوارى الأوهام وتتلاشى فى كالسراب ؛ وصحتها حتى تتقشع هذه النشوة الغامرة المخيفة انقشاع الأبخرة فى الفضاء . وفى الفقرة الثانية عشرة يقول فلنفرح ونتنعم بشبابنا وهناءتنا الروحى فى ظلال هذه الأرض وصحتها فلنضحك ولنسخر من أطياف الدنيا ، وبدلا من أن يقول إن نور القمر يغمر السحاب يقول إن السحابة تحجب ضوء الفجر . وفى الفقرة الأخيرة يغير المعنى بحذف كلمة السخرية وفصل السؤال « أين أنا ؟ » من « حيث كنت أنت » .

الحذف :

كما سبق القول فإن أخطاء هذا التعريب يمكن أن نعزوها إلى الحذف ففى الفقرة الأولى يحذف المترجم اسعدى ، ويحذف كلمة باكية ، وبعد ذلك يحذف ما سبقت الإشارة إليه .

The cloud.
I bring fresh showers for
The Thursting flowers

السحابة

أول ترجمة لهذه القصيدة هي الصياغة المنظومة التي قام بها محمد برعي (ونشرت في مجلة الثقافة بتاريخ ٢٤ أبريل ١٩٤٥ صفحة ١٦ – ١٨ المجلد ٧ العدد ٣٣٠) وقد أعطاها عنوان « السحابة » وابتعد فيها عن الأصل ابتعاداً لايجاريه فيه أحد على الإطلاق ممن ترجموا أو عربوا شعر شلي . وسوف نقف طويلا عند هذا التعريب أو الصياغة المنظومة لما بها من ملامح تلقى بالضوء على الحركة الرومانسية في الشعر العربي من خلال تأثرها بشلي ؛ وخاصة أن هذه القصيدة لم تترجم في المراحل الأولى من نشاط مدرسة أبولو ولكن في المراحل المتأخرة من تطور هذه المدرسة . والترجمة الثانية لهذه القصيدة نشرت في مجلة الرسالة (بتاريخ ٢٨ أغسطس سنة ١٩٥٠ السنة ١٨ العدد ٨٩٥ في الصفحات ٩٧٨ – ٩٨٠) . وقد قام بها إبراهيم سكيك وعنونها « السحابة » . ولكن ترجمة سكيك تحذف أبياتاً كثيرة وبالتحديد من ١٩ – ٤٠ ومن ٥٥ – ٧٣ وهكذا ، فهي أقرب إلى التلخيص منها إلى الترجمة الكاملة .

وبعد ذلك بثماني سنوات نشرت أول ترجمة كاملة للقصيدة بعنوان « السحاب » (في مجلة الأديب في ٨ أغسطس ١٩٥٨ صفحة ١٢) وقد راعى فيها عصام الدليمي قدراً من الدقة يحمد له ، رغم أخطائه التي ترجع إلى الصعوبة التي واجهها في فهم النص الإنجليزي . أما أحدث ترجمة فقد نشرت في مجلة العاملين في النفط – بغداد (العدد ٥٤ سبتمبر ١٩٦٦) وقد قام بها يوسف داود عبد القادر ، ولكنها ترجمة لعدد محدود من الأبيات ، إذ أنه يحذف من البيت ٣٠ حتى ٨٤ أي إلى آخر القصيدة .

والقصيدة تتفرد بين قصائد شلي بعروضها وقوافيها وطول الفقرة التي اختارها لها ، إذ أنها تتكون من ست فقرات تشتمل كل منها على ١٢ بيتاً فيما عدا الفقرة الثانية التي تشتمل على ١٨ بيتًا ، ويستخدم شلي بحر « الايامبوس » الغنائي ولكنه يجعل الأبيات تتفاوت في الطول بحيث

يشتمل البيت الأول على خمس تفعيلات والثانى على ثلاثة والثالث على خمس وهكذا . أما القافية فهى غير مألوفة إذ أنها تخضع لنظام رباعى أى أن الوحدة التى تتكرر هى وحدة الأبيات الأربعة الأول منها ذو قافية داخلية (Caesura Internal rhyme) أى أنه يشتمل على قافيته الخاصة به والتى لاتتكرر فى الأبيات التالية بحيث تقع كلمة الروى فى منتصفه وآخره ، إما بعد تفعيلتين أو بعد ثلاث تفعيلات ، ثم فى أواخر البيت ، وبعد ذلك تأتى قافية جديدة فى البيت الثانى ثم يأتى البيت الثالث بقافية داخلية (أى أن كلمة الروى تتكرر فى منتصفه وآخره) ثم يأتى البيت الرابع ليلتزم بقافية البيت الثانى أى أن نمط القافية كما يلى :

———————— a ———————— a

———————————————— b

———————— c ———————— c

———————————————— b

ولذلك يصعب أن نسمى هذه القافية مجرد(abcb) فحسب لأن القافية الداخلية ظاهرة ولا يمكن للأذن أن تخطئها مهما حاولنا قراءة البيت دون تنغيم خاص .

أما نوع القصيدة (genre) فهو القالب الغنائى الذى يتفوق فيه شلى . وهو هنا يقدم لنا نموذجاً من صوره التى يستمدها من حياة السماء التى تتصل اتصالا وثيقاً بحياة الأرض . وكما يقول كنج هلى (King-Hele) فإن لوحات السماء والسحب التى صورها قلم شلى ليس لها مثيل فى أى ديوان من دواوين الشعراء الإنجليز قاطبة . وشلى هنا يتحدث بلسان السحابة باعتبارها رمزاً للتغير والبقاء فى الوقت نفسه لأنها تمثل صورة من الصور الوسيطة(intervenient imagery) التى اتسم بها شعر وردز ورث ، أى صور الكائنات التى تصل بين الأرض والسماء وبين الوجود والعدم وبين الصلابة والرقة وبين الحركة والسكون وبين الحياة والموت ... ألخ . والصور الوسيطة نوع خاص رأى فيه الرومانسيون أيضاً رمزاً للعلاقة الوثيقة بين الكائنات والارتباط بين الفكر والحواس عن طريق التأكيد على الرابطة فيما بين مظاهر الطبيعة من حولهم وحياة الإنسان على الأرض . ويعرض شلى موضوعه بطريقة الفكرة والتنويعات عليها (theme and variations) ثم ينتهى فى الفقرة الأخيرة إلى تقديم الصورة الأساسية الاستعارية للسحابة ، صورة التغير والبقاء فى الوقت نفسه .

محمد برعى :

من العسير أن نعتبر أن الصياغة الشعرية التى قام بها محمد برعى ترجمة بالمعنى المفهوم . فهو يحذف الكثير بل الكثير جدًا . ويضيف الكثير بل الكثير جداً.ولنضرب مثلا يوضح هذا من ترجمته للفقرة الأولى إذ يقول :

إلى زهور الروابى وهى نائمة　　فى وقدة من هجير الشمس لفّاحِ
تهفو بأكمامها من كلّ سابحة　　أنسام حلم تهادى بين أشباحِ
إلى براعمها الوَسْنَى على غُصُنٍ　　تحنو وترقص فى شدو وأفراحِ
إلى ذوائبها من جدول سرح　　أُنقّط الطل من فضى أقداح
وفوقها تحت مرج من خمائلها　　أمدّ سَجْفاً رقيق النور والظلِ
وأنثر الناصع الغض من برد　　تلقيه كفى بذراتى على السهل
تخاله بعد أن غطاه أبيضه　　درًا من اللؤلؤ المنثور والطل
فانثنى ساخراً كالرعد مصطخباً　　لما أحوّله قطراً من الوبل

فنحن هنا نرى أن هذه الأبيات التسعة تشتمل على بعض الصور الأساسية فى الفقرة الأولى التى تتكون من اثنى عشر بيتاً فى النص الإنجليزى ، ألا وهى صور أن السحابة تأتى بالأمطار إلى الأزهار النائمة عند الظهيرة وتحمل إليها الظل ، وأنها تنثر البرد كما ينثر المزارع الحبوب بمذراته ، وأنها تضحك بصوت الرعد . ولكن هذه الصور تتوه فى خضم الصور التى يأتى بها محمد برعى أى أنها تتباعد داخل الأبيات وتتميع بالكثير من الصفات التى يضيفها إليها ، بحيث يصعب علينا أن نتصور أن هذا ماقاله شلى . فمثلا نجد أن البيت فى نص شلى يتحول عند برعى إلى الكلمات التى تحتها خط فى النص عنده وهى ، إلى زهور... (البيت ١) أنقط الطل (البيت ٤) ، وحتى هذه ليست ترجمةً بالمعنى المفهوم لأن شلى يقول إن السحابة تأتى إلى الأزهار العطشى . أما البيت الثانى فى نص شلى (من البحار والجداول) فيمكن العثور على كلمة جدول فقط فى البيت الرابع . ومثلما يحذف برعى صفة الأمطار الجديدة وصفة الأزهار العطشى . فإنه أيضاً يحذف البحار . ثم يحذف أوراق الأشجار ، وبدلا منها يتحدث عن أكمام الأزهار وبراعمها وذوائبها .

أما كلمة أحلامها عند الظهيرة فى النص الإنجليزى فإن محمد برعى يترجمها فى عدة أبيات . أول جزء هو (وهى نائمة فى وقدة من هجير الشمس لفاح) وثانى جزء هو (تهفو بأكمامها .. أنسام حلم تهادى بين أشباح) وأما صورة الظل الخفيف الذى تحمله السحابة فإن برعى يترجم .

وفوقها تحت مرج من خمائلها أمد سجفاً رقيق النور والظل

والواضح أن الإضافات هنا تفسد الصورة الأصلية خاصة الإضافات الغريبة تماماً عن جو القصيدة مثل (من فضّ أقداح) أو (فى شدو أفراح) أو (تهادى بين أشباح) وهكذا . وهو يحذف صورة هدهدة الأم لطفلها التى يستخدمها شلى فى تصوير تأرجح الزهرة على غصنها . وبينما يترجم البيتين ٩ ، ١٠ فى النص الإنجليزى ترجمة لا بأس بها فى البيت السادس من النص العربى يضيف قائلا « تخاله دراً من اللؤلؤ المنثور والطل ».كما تغيب عليه صورة قهقهة السحاب بصوت الرعد إذ يترجمها :

فأنثنى ساخرا كالرعد مصطخب لما أحوّله قطراً من الويل

وربما كانت الفقرة الأولى هى أدق الفقرات نسبيا وأقربها إلى النص الإنجليزى . إذ أنه بعد ذلك يبتعد تماماً عن النص بحيث يمكن أن نعتبر أن قصيدته تأليف جديد يغص بالصور العربية مثل صور الصحراء والقافلة (فى البيتين ٢٢ ، ٢٤ من النص العربى) . كما تتميز بإضافات جديدة تماماً مثل الأربعة أبيات من ١٨ – ٢١ ، أو بالأبيات التى تبتعد ابتعاداً كبيراً عن المعنى الأصلى مثل الأبيات من ٣٨ – ٤١ . ولنحاول الآن الاستعانة بمنهج حديث فى تحليل الأسلوب وهو النظر إلى بعض الكلمات الشائعة والتى تتكرر فى القصيدة وتعطيها مذاقاً خاصا .

وأول هذه الكلمات هى كلمة النور أو الضوء ومشتقاتها . فبينما لايستخدم شلى كلمة النور (light) إلا مرة واحدة ويستخدم كلمة (Lit) أى مضاء مرة واحدة وكذلك (alıt) مرة واحدة ، نجد أن محمد برعى يستخدم كلمة النور أو الضوء ومشتقاتها خمس عشرة مرّة (فى الأبيات ٥ – ١٤ – ٢٦ – ٣٣ – ٣٩ – ٤٠ – ٤٣ – ٤٨ – ٤٩ – ٥٠ – ٥١ – ٥٤ – ٦٠ – ٦١ – ٦٥) وإلى جانب هذه الكلمات يستخدم كلمات تعنى النور مثل سنا ، وسناها ، وشعاع وقبس ومؤتلق وهالة (فى الأبيات ١٤ – ٤٧ – ٣٢ – ٤٥ – ٥٨ – ٣١ – ٥١ – ٥٠) .

ورغم أن كلمة الأفق أو الآفاق لم ترد ولا مرة واحدة فى القصيدة الإنجليزية فهى ترد ثمانى مرات فى القصيدة العربية (فى الأبيات ١٠ - ٣١ - ٣٦ - ٤٣ - ٥٠ - ٥٥ - ٦٢ - ٦٣) .

وبينما يستخدم شلى كلمة الروح مرة وكلمة الشبح مرة يستخدمها المترجم ٦ مرات (فى الأبيات ٢ - ١٧ - ١٨ - ٢١ - ٤٣ - ٥٧) .

وبينما يستخدم شلى كلمة « الذهبى » مرة واحدة يستخدم المترجم صورة الذهب والفضة ست مرات (فى الأبيات ٤ - ٦ - ٣١ - ٣٣ - ٤٧ - ٤٩) .

وربما كانت هذه الأمثلة كافية لتبيان الخط الذى انتهجه محمد برعى فى تعريبه للقصيدة . والكلماتُ التى تتردد فى تعريبه كلماتٌ شاعت فى الشعر الرومانسى العربى منذ مدرسة أبولو . وهو أيضاً مولع بالكلمات التى فقدت معناها الأصلى فى هذا الشعر مثل تهفو وقدس ومعراج ونورانى وتخفق وترف وتنوح ونشوة وأزمان وآباد وأفراح وبسمة وإسعاد وإشراق وأنغام وألحان وشدو ويحنو ويحلم ، إلى جانب الصفات المتصلة بالطبيعة مثل : الوقدة والهجير واللفح ثم الظل والظلماء - والظلال والليل وداجية وادجاء وهكذا . ومعظم هذه الكلمات تتردد فى الترجمة دون مبرر لأن القالب الشعرى قد تغير وأصبح بعد أبولو يقتضيها .

إبراهيم سكيك :

يقترب سكيك إلى حد كبير من النص الأصلى فى الأجزاء التى يترجمها ، وأخطاؤه تعود إلى نزعته إلى التلخيص والتأويل بدلا من الترجمة .

الأخطاء :

يترجم سكيك كلمة(Flail) بالنورج وصحتها « المذراة » وهو ليس بالخطأ الكبير ولكنه يغير الصورة وكذلك يلخص البيتين ١٧ ، ١٨ بدلا من أن يترجمها ، ويؤول الصورة الأخيرة صورة السحابة وهى تهدم النصب التذكارى (أى قبة السماء الزرقاء كأنها ضريح أقيم لها) قائلا لأبنى نفسى من جديد .

الحذف :

يحذف سكيك الأبيات من ١٩ – ٤٠ والأبيات من ٥٥ – ٧٢ كما سبق أن ذكرنا . وهنا وهناك يحذف بعض الكلمات الهامة مثل الصفات التى يطلقها شلى على القمر فى البيت ٤٥ .

الإضافة :

يضيف سكيك عبارة « يحركنى أنى أراد » بعد البيت ١٦ . وثم خطأ مطبعى فى ترجمته للبيت ٤١ إذ يقول « وعندما يسدل الليل ستار المساء القرمزى » وصحتها « وعندما ينسدل ستار المساء القرمزى » .

عصام الديلمى :

الأخطاء :

يترجم الديلمى الأمطار فى البيت الأول بـ المُزن ويترجم المذراة بـ النورج وبدلا من أن يقول أذيب البرد ليصبح مطراً يقول أذيب البرد بالمطر ، ويقول إن البرد يوجد مكبلا بالأغلال ، وصحتها الرعد ، مضيفاً أنه فى أثناء نوباته يصيح ويتعارك وصحتها يحاول الفكاك ويصدر العواء فى نوبات متقطعة . وفى البيت ٢٥ يقول السهول بدلا من الغدران ، وفى البيت ٢٦ يقول السواقى بدلا من السهول . وأعتقد أن ثمة خطأً مطبعيًّا فى البيت ٢٩ إذ يقول « وأنا دائماً الشمس فى ابتسامة السماء الزرقاء » ، وهو يعنى أتشمس . ويخطئ فى ترجمة البيت ٣٣ الذى يقول فيه شلى « إن الشروق يثب على صهوة قاربى الذى يبحر فى السماء » إذ يترجمه قائلا « الذى ينقر فوق آلة تعذيبى » كما يخطىء فى ترجمة البيت ٤٠ الذى يقول فيه شلى « أنفاساً تجيش بالحنين للراحة والغرام » ، إذ يترجمه « فحاسة الراحة والمحبة » كما يخطئ فى ترجمة البيتين ٥٩ ، ٦٠ اللذين يقول فيهما شلى إن السحابة تحيط عرش الشمس بمنطقة من لهب وعرش القمر بنطاق من اللؤلؤ إذ يترجمه الديلمى بـ « أربط عرش السماء بمنطقة مشتعلة وأربط عرش الشمس بوشاح من اللؤلؤ » كما يخطئ تماماً فى نقل صورة السحابة التى تصبح كالسقف الذى يستند على أعمدة هى الجبال ، إذ يقول « أعلى أشعة الشمس فاجعلها كالسطح وأجعل لها بمثابة الأعمدة ، ويخطئ فى ترجمة كلمة

(Pores) ومعناها مسام أو منافذ أو ثقوب أو ثغرات فيترّجمها بـمسافات .

وهناك بعض الكلمات الركيكة التى يستخدمها الدليمى فبدلا من أن يقول الفراء أو حتّى الفرو يقول صوف الخروف ، وبدلا من أن يقول مكسوًا أو مرصعًا يقول مبلطًا فى عبارة (وجعلتها كلها مبلطة بضياء القمر) ، وكذلك بدلا من أن يقول « لاتشوب بقعة واحدة من السحاب فى خيمة السماء الصافية » يقول « لاتبقى أى وصمة فى خيمة السماء إذ تصبح خالية » .

الحذف والإضافة :

يحذف الدليمى صفة الحركة فى الفلك التى يقدمها شلى عن القمر ، كما يحذف النجوم من البيت ٥٨ ، ويحذف صفة البلل عن الأرض فى البيت ٧٢ . أما الإضافة فتقتصر على صفة الصخور بأنها شائقة . وربما كان يعنى شاهقة ؛ وإضافة صفة الرفيع إلى السقف فى البيت ٥١ وربما كان يعنى الرقيق .

يوسف داود عبد القادر :

فى الأبيات القليلة التى يترجمها من القصيدة وهى بالتحديد من ١ إلى ٣٠ ليس غير يخطئ عدة أخطاء نوردها فيما يلى : فى البيت الأول بدلا من أن يقول من جديد يصف الغيث بأنه طرى (وبدلاً من أن يقول الأزهار يقول الورود) ثم يفسد صورة « هدهدة الأزهار على صدر أمها كى تنام » ، فيصفها بأنها مترنحة . كما يحذف البيت الذى يقول فيه شلى « وأقهقه وأنا أمر بصوت الرعد » . ويضيف بعد البيت ١٦ هدير المجد والعظمة ، ثم يقدم عدة سطور بالعربية تعتبر تأليفاً طريفاً وهى :

تضىء المكان الذى يجلس عليه ربّانى

وهو فى كهفه

إذ يمسك بتلابيب الرعد مذعورة

على جنبات الأرض والبحار

ثم تمشى الهوينى

وصحة هذه الأبيات هى :

يجلس البرق فهو دليلى
أما الرعد فهو مغلول فى كهف من تحته
يحاول الفكاك ، ويصدر العواء فى نوبات متقطعة .
وفوق الأرض والمحيط ساريا بخفة يرشدنى هذا الدليل
(الأبيات ١٨ - ٢٢)

ويخطئ فى ترجمة
فيترجمها : (Lured by the love of the genii that move)
«يغرر بى لمحبة هذا الجنى الذى يسير» ، وصحتها يغويه غرام الجان التى تجوب أغوار البحر .. إلخ .

وأخيرا فهو يترجم (all the while) بـ على مر الزمان ، ومعناها فى تلك الأثناء .

Liberty.
A glorious people vibrated again,

الحرية

هذه قصيدة غير مشهورة من قصائد شلى التى ترجمت إلى العربية . وتتكون من أربع فقرات تصور مشهدا خيالياً لبزوغ روح الحرية بالمعنى السياسى ، وهو مشهد يتكون من صور للطبيعة تقليدية فى معظمها وفى بؤرة هذا المشهد صورة البرق الذى يوقظ روح الحرية النائمة فى صدور البشر .

وقد ترجم هذه القصيدة فائق رياض ونشرها فى مجلة السفور (الصادرة فى ٢٠ نوفمبر سنة ١٩١٩ مجلد ٥٠ العدد صفحة ٦) وهى ترجمة دقيقة إلى حد كبير لنا عليها الملاحظات التالية :

الأخطاء :

فى الفقرة الأولى يترجم فائق رياض(Tempestuous oceans) بالبحار الثائرة وصحتها المحيطات العاصفة والفرق هنا دقيق لأن الذى يعصف بالمحيط هو بوق الحرية أى أن الثورة تأتى من الإعصار(Typhoon)الذى ينفخ فى بوقه . والمعرب يترجم هذه الصورة دون أن يستخدم الكلمة الأساسية فيها وهى كلمة « عندما » إذ يقول (بينما تنفخ الزوبعة فى أبواقها) وأهمية كلمة عندما تعود إلى أنها تنشئ علاقة بين غضبة الطبيعة والنفخ فى هذا البوق .

وفى الفقرة الثانية يخطئ المترجم فى نقل صورة ارتجاف المدن واهتزازها ، ويبالغ فى تصوير صوت الزلزال تحت الأرض فيترجم الصورة قائلا «يتضارب الصراخ والعويل تحت الأرض» .

ويخطئ المترجم فى الفقرة الثالثة فى فهم (Fen-fire damp) ومعناها غاز المستنقعات أى الضوء الخابى الذى يراه عمال المناجم فى الوهاد ، فهو يترجمها موقد فى مستنقع رطب ، وفيما عدا ذلك فإن المترجم يلتزم بالنص الأصلى فلا يكاد يضيف أو يحذف شيئا .

The World's Wanderers.
Tell me, thou star, whose wings of light

جوّابو العالم

هذه إحدى قصائد شلى القصيرة التى تتكون من ثلاث فقرات ، تشتمل كل منها على صورة تنتهى بسؤال ، وكل صورة تمثل حركة تؤدى إلى سكون ، بحيث يبدو السؤال كأنما هو سؤال إنكارى . الصورة الأولى تتضمن تشبيها للنجمة بالطير الذى سيأوى آخر الأمر إلى كهف ليطوى جناحيه فيه ، وتتضمن الثانية صورة للقمر كحاج يسير شريدا فى السماء يبحث عبثا عن مأوى فى أعماق الليل أو النهار ، والثالثة تصور الريح فى صورة ضيف يلفظه هذا العالم بينما يتجه خفية إلى عش فوق شجرة أو فى موجة ليهدأ ويستريح .

وقد ترجمها أولا فائق رياض فى مجلة السفور (٢٠ نوفمبر ١٩١٩ صفحة ٦ المجلد ٥ العدد ٣) ثم ترجمها محمد عبد المعطى الهمشرى فى مجلة الرسالة (١ مايو سنة ١٩٣٣ صفحة ٣٢ المجلد ١ عدد ٨) .

الأخطاء :

يبتعد فائق رياض عن المعنى فى الفقرة الأولى حين يترجم طيران النجمة قائلا : « إنها مسوقة فى أغوار » بينما يترجم هذه الجملة الهمشرى قائلا أين أخفيت كيانك .

ويخطئ المترجمان فى ترجمة (Pilgrim) بالرحالة أو الراحل مع أن الهمشرى يسمى القصيدة « حجاج العالم » كما يخطئان فى ترجمة (gray) ومعناها الأشيب ، فيقول فائق الأبيض بينما يقدم الهمشرى ترجمة للصفتين معا قائلا ياكوكب الليل الأصفر الحزين . ويترجم فائق كلمة (homeless) بـ « المقفر اللانهائى » بينما يترجمها الهمشرى « لا معلم فيه ولا هاد » .

الحذف :

يحذف الهمشرى من « طريق السماء » كلمة السماء كما يحذف أى إشارة إلى الموجة فى آخر القصيدة .

الإضافة :

يضيف الهمشرى الكلمات التالية : حدثينى – أيتها الروح – وأغواره التائهة – فى غابات الصفصاف والكافور .

أما فائق رياض فلا يضيف إلا الكلمة التى تقتضيها الصياغة العربية كقوله « الراحة والسكون » .

Time.
Unfathomable Sea! Whose waves are years

الزمن

من قصائد شلى القصيرة التى تشتمل على صورة واحدة ممتدة على مدى الأبيات العشرة ، ومع ذلك فهى صورة مركزة للبحر الذى يرى فيه الزمن ، أو للزمن كما يراه ممثلا فى البحر . وتشتمل هذه القصيدة على إحدى العبارات التى أصبحت من أكثر المصطلحات الشعرية شيوعا وهى عبارة « حدود الفناء » . وقد ترجمت القصيدة نظما أول الأمر فى مجلة السفور (مترجم مجهول العدد ٣٣٨ — ٩ أكتوبر ١٩٢١ صفحة ٥) ثم ترجمت مرتين (فى عام ١٩٣٤ مرة فى المقتطف فى أول يناير [مترجم مجهول صفحة ٨٧] ومرة أخرى بعدها فى كتاب الينبوع بقلم الدكتور أحمد زكى أبو شادى صفحة ١٢٦) .

وتشترك الترجمات الثلاث —نظماً ونثراً— فى محافظتها على المعانى فى الأصل الإنجليزى ودقتها بصفة عامة . ويبدو أن المترجمين جميعا قد تمكنوا من جمع الصور فنقلوها نقلا أمينا . وكل مانستطيع أن نلاحظه هو تلك الإضافات التى يقتضيها النظم سواء فى ترجمة أبى شادى أو فى الترجمة التى قام بها مجهول ونشرت فى مجلة السفور ، وهذه جميعا لاتشوه الصورة الأصلية بل تؤكدها إيضاحا . فمثلا يضيف أحمد زكى أبو شادى « أنت يامن عجزنا عن مداه » قبل قوله « وليس يسبر غوره » والعبارة الأولى تأكيد للعبارة الثانية برغم أنه أحيانا يضيف كلمات لاوجود لها فى النص برغم جمالها فى العربية مثل : لذعت بالشجى ، « وأنت بلاحد زعيم على حدود الفناء » .

وقد يحذف كلمة هنا وهناك مثل كلمة يعوى . ومع ذلك فهو يقول إن هذه الترجمة مقتبسة .

False Friend, wilt thou smile or weep

أغنية

هذه أغنية مأخوذة من الفصل الخامس (المشهد الثالث) من مسرحية « آل تشنسى » وتغنيها بياتريس فى ختام المشهد . ولذلك فالقول بأنها على لسان شلى يتضمن كثيرا من التجاوز لما يلزم فى أغانى المسرحيات من أخذ الموقف فى اعتبارنا والشخصيات التى تأتى الكلمات على ألسنتها . ولكن شلى بطبيعة الحال يتوسل بهذه الشخصيات دوما للإعراب عن مشاعره ، ولذلك لاتعتبر نسبة أغانيه إليه من الأخطاء المنهجية .

ترجم هذه الأغنية محمد عبد الوهاب منصور (ونشرت فى مجلة السياسة الأسبوعية بتاريخ أول مارس ١٩٣٠) وتتميز بالأمانة ومحاولة نقل المعنى دون تغيير.ولنا عليها هذه الملاحظات .

الأخطاء :

يخطئ المترجم حينما يغير صورة رقدة الأبد (التى يصفها الشاعر بأنها سبات وحسب) إلى الموت . كما يخطئ حين يغير صفة المرارة التى يصف شلى السم بها ليجعلها زعافا وهى أسلس فى العربية ولكنها لاتنقل معنى المرارة فى طعم السم . كذلك فهو يترجم(world)أى الدنيا والعالم بالحياة . وهذا غير دقيق كما يترجم النوم العذب بالهادئ .

الحذف :

يحذف المترجم صورة الطين البارد من آخر الفقرة الأولى ، كما يحذف الإشارة إلى القلب الخالى من الهم أو المثقل به آخر القصيدة مكتفيا بتقديم المعنى (فرحًا أو أسفا)

الإضافة :

يضيف المترجم لقد سئمت فى أول الفقرة الثانية وصفة رقطاء للحية ، ويخلق صورة جديدة عندما يقول إذا كان فى استطاعتك أن تسقينى كأس المنون والأصل يقول إذا كان فيك الفناء وحسب .

Music.
I pant for the music which is divine,

الموسيقى

هذه قصيدة من القصائد التى تركها شلى دون أن يكملها ومع ذلك فهى ليست من القصائد الناقصة . أى أننا حتى لو حذفنا الفقرة الأخيرة التى تفتقر إلى بيتين لما أحسسنا بنقص كبير ، وذلك لأن الصور التى يقدمها شلى فى كل فقرة تتمتع باستقلال فنى ، ولايربطها بعضها بالبعض خيط فكرى أو نهج فكرى متطور أو متماسك . فالقصيدة تقدم خاطرات حول تأثير الموسيقى فى الشاعر فى لحظة معينة . وهى خاطرات تبدأ بالتعبير عن الشوق إلى الموسيقى ثم عن استماع الشاعر إليها وتأثيرها فيه وذلك فى صورتين أو ثلاث (إذا أخذنا الفقرة الأخيرة فى الاعتبار) .

وقد ترجمها مرتضى شرارة (ونشرت فى مجلة الأدب أبريل ١٩٤٥ الجزء الرابع السنة الرابعة) ولنا عليها الملاحظات التالية :

الأخطاء :

يخطئ شرارة فى فهم فعل الأمر فى البيت الثالث فيجعله فعلا للفاعل فى البيت الثانى وهو قلبى ، والمراد اسكب اللحن نبيذا ساحرا أطلق الأنغام كقطرات المطر الفضية ، ولكنه يترجمها بسكب الألحان ويبعث الأنغام . كما يخطئ فى ترجمة (herbless plain) بالروض وصحتها السهل الأجرد .

الحذف :

يحذف شرارة من المقطع الأخير صورة امتلاء الكأس من يد الساحرة .

الإضافة :

يضيف شرارة عبارة (كرجع الناى الشاعر) فى الفقرة الأولى ، وعبارة التى تشبه شعاع النجوم . وربما كانت هذه الأخيرة محاولة لترجمة (sparkling) فاختلط معناها عليه (twinkling) ويضيف صفة تقتضيها الصياغة العربية للتمتمة إذ يصفها بأنها خافتة .

Adonais.
I weep for Adonais. He is dead.

آدونيس

تتميز هذه المرثية التى نظمها شلى فى وفاة الشاعر جون كيتس بأنها كلاسية البناء رومانسية العاطفة والفكر . فشلى يستخدم الفقرة المعروفة بـ سبنسر (The Spenserian Stanza) التى تتكون من تسعة أبيات ، ويشتمل كل بيت من الثمانية الأولى على خمسة تفعيلات ، ويشتمل البيت الأخير على ست تفعيلات ، أى أنه من البحر السكندرى من بحور الشعر (أصله يونانى سكندرى) (Alexandrine) أو (Hexameter) أما القافية فهى غير مألوفة (A B A B B C B C B C C) ولكن شلى يلتزم بها التزاما دقيقا فى كل الفقرات التى يبلغ عددها خمسا وخمسين (بحيث يبلغ طول القصيدة ٤٩٥ بيتا) . وهذا الشكل المنتظم عروضا وقافية أقرب إلى تراث الكلاسية الجديدة ، وهو من الخصائص التى تميز بها الجيل الثانى من الرومانسيين (بيرون وشلى وكيتس) عن الجيل الأول أى وردزورث وكولريدج .

وقد يكون من الضرورى أن نقف وقفة قصيرة عند مكانة شعر الرثاء بعامة فى التراث الرومانسى واختلاف هذه القصيدة بخاصة عن هذا التراث . فالمعروف أن شعر الرثاء قد فقد كثيرا من مقوماته على أيدى الكلاسيين ، إذ تحول إلى شعر مناسبات فأصبح يحفل بالصور التقليدية عن حزن الأرض والسماء لفقدان الرجل العظيم ، ويغص بالمبالغات الممجوجة عن مزايا الفقيد . وهكذا تدهورت مكانة الرثاء إلى أن اصبحت موضوعا (أو غرضا من أغراض الشعر) ينفر منه الشعراء الصادقون . وعندما عاد وردزورث لهذا الموضوع من موضوعات الشعر كان يقوم فى الحقيقة بثورة فى أكثر من مجال . فهو أولا يقدم لنا مراثى قصيرة جدا قد لاتتجاوز أبياتها الثمانية ، وهو ثانيا لايبكى الفضائل أو الخصال الحميدة أو العظمة التى تحلى بها الراحلون ، بل يركز على أثر هذا الرحيل فى نفسه المفردة ، وهو ثالثا يلجأ إلى الغنائية الغلابة باستخدام بحر قصير يمكن أن نعتبره بجزوء « الايامبوس » (iambos) سواء اشتمل على تفعيلتين أو ثلاث . ويعتمد على الكلمات

ذات المقطع الواحد (monosyllable) أى التى من أصل انجلو ساكسونى ؛ ويقصر من طول العبارة بحيث اقتربت مراثيه من الأغانى والأهازيج . ورابعا فإن وردزورث قد طرح جانبا كل تقاليد الرثاء وخاصة مايختص بالاستعانة بتراث الأساطير اليونانية والرومانية فى إضفاء صفة الغرابة وخلق أبعاد أسطورية تتميز بالغموض والبعد عن الواقع على شخصية الراحل . وكان أهم مافعله وردزورث فى هذا الصدد هو أنه لم يرث المشاهير بل ركز رثاءه على الأطفال ، وبعضهم مجهول بل مشكوك فى وجوده أصلا ، كما تشهد على ذلك مجموعة القصائد التى كتبها فى رثاء طفلة اسمها لوسى(Lucy) وحار النقاد فى إثبات وجودها أو تحديد شخصيتها إذا كانت قد وجدت . ومثل القطعة التى كتبها فى رثاء طفل فى الثانية عشرة ("There was a boy") ونشرها مستقلة ثم ضمها إلى قصيدته الطويلة المقدمة *(The Prelude)*.

وفى هذا الإطار الجديد للرثاء الرومانسى يقدم لنا شلى قصيدة كلاسية المبنى ، كما سبق أن قلنا ، تستمد الكثير من إيماءاتها وإيحاءاتها من التراث الكلاسى وبالذات فى استخدامها للأساطير اليونانية ولهذا فنحن نعجب لجمال هذه القصيدة ولروعتها الفائقة برغم مزجها بين النبرة الفردية والذاتية فى الرثاء وبين استعاراتها الشخصية(Personifications)التى صب عليها وردزورث جام غضبه . والحق أن هذا المزج هو سر قوة هذه المرثية ، إذ إن شلى يقيم نسيجا جديدا تتداخل فيه خيوط المشاعر الرومانسية وخيوط التراث الكلاسى بحيث لاتبتعد أبدا عن الصور الكونية التى يقدمها شلى فى حديثه عن الموت ، باعتباره فراقا فرديا ، ولاتبتعد أبدا عن الدلالة الفردية فى حديث شلى عن الموت باعتباره نزوحا إلى عالم الأبدية .

وأهم ماينبغى أن نضع عليه أيدينا فى إطار هذا البحث هو الصور الجديدة للكائنات الأسطورية (الآلهة) التى يستخدمها شلى فى شعره . إذ إنه ثمة فرق – كما يقول « ماثيو ارنولد » بين استخدام آلهة الوثنية فى الشعر مع الإيمان بها وبين استخدامها كرموز لقوى نفسية أو روحية دون الإيمان بها . وهذا ماحدث بعد نزول الأديان السماوية . أى أن ماحدث باختصار هو أن الشاعر أصبح يستخدم صور الآلهة وأسماءها مع علمه بأنها لاوجود لها ، وإن يكن من الممكن أن تقارن بالكائنات غير المرئية فى هذا العالم كالجن والأرواح والاشباح ، بل أيضا الملائكة والشياطين . ولكن بصفة عامة أصبح استخدامها وسيلة لاستدعاء صورها الكلاسية . ثم تطور هذا الاستخدام حتى أصبحت مجرد كليشيهات بلاغية وأصبح الشعراء يلجأون إليها لتزيين شعرهم

وإضفاء صفة الأصالة عليه وذلك بإقامة هذه الصلة الأسطورية من التراث الكلاسى .

وهكذا نجد أن شلى كان يقدم فى الحقيقة على تجربة فريدة بتقديمه هذه المرثية الخاصة وذلك باستخدامه للأساطير الغامضة حتى فى عنوان القصيدة نفسها ، إذ ماعلاقة أدونيس بكيتس ؟ وهل يكفى الموت فى الشباب لإقامة هذه العلاقة ؟ أم أن اعتقاد شلى بأن كيتس مات قتيلا يكفى للمقارنة مع الأسطورة اليونانية ؟ أم أن ثمة وجها للشبه بين غرام أدونيس بالصيد وولع كيتس باقتناص العبارات أو التعبيرات الجديدة ؟ أضف إلى ذلك إشارات شلى المتعددة إلى آلهة يونانية ، والتجريدات التى يعاملها معاملة الآلهة وكثيرا مايوقعه هذا فى خلط بين الآلهة . مثل إشارته إلى « أورانيا » فى البيت ٢٩ والمقصود كما ذهب جمهور النقاد ليست « أورانيا » التى نجاهاملتون فى الفردوس المفقود ، ولكن فينوس عاشقة أدونيس . وقد يفسر لنا هذا الاستخدام للأساطير اليونانية والإشارات إلى الآلهة الوثنية فى الشعر العربى تلك الإشارات الغامضة التى ماتفتأ تصادفنا فى شعر المحدثين ؛ وذلك منذ أيام مدرسة أبولو . إذ إنه لم يكن أحد فيهم أو فى قرائهم على استعداد لتقبل فكرة هذه الآلهة وإن كانوا قد يقبلون وجودها الاستعارى مثلما يشار إلى شيطان الشعر والجن والملائكة .

وأقدم ترجمة لهذه القصيدة هى فى الوقت نفسه أدقها وأجملها وهى ترجمة لويس عوض ، التى نشرها فى كتابه بروميثيوس طليقا عام ١٩٤٧ . وماتزال هذه الترجمة من نفائس الأدب برغم نفاذ طبعة ذلك الكتاب لأن لويس عوض يصب جل اهتمامه على إخراج نص مفهوم أى نص أدبى ، يمكن للقارئ أن يتقبله كأنه مكتوب بلغته الأصلية . فهو لايتقيد بترتيب الكلمات داخل العبارة الإنجليزية أى ببناء الجملة الإنجليزية حتى يتحرر من الشكل الكلاسى للفقرة الشعرية ، أو ذلك القالب الخاص من قوالب النظم عند شلى ليقدم عبارة عربية دقيقة وجذابة فى الوقت نفسه .

أما الإطار العام لترجمته فهو إطار الأمانة الذى يتوخى نقل الصور والإشارات الاسطورية . واعيا بغرابتها على أذن القارئ وعقله ، ومن ثم فهو يهتم بالحواشى التى تشرح الأسماء الأجنبية وتلقى الضوء على التراث الكلاسى الذى استلهمه شلى ؛ وهذا هو منهج الأستاذ والناقد الذى يحرص على أن يستفيد أبناء وطنه والناطقون بلغته من التراث الشعرى فى العالم الخارجى .

إبراهيم سكيك :

وفى عام ١٩٥٠ نشر إبراهيم سكيك ترجمة لبعض فقرات من هذه القصيدة فى مجلة الرسالة (العدد ٨٩١ – لسنة ١٨ بتاريخ ٣١ يوليو صفحة ٨٦٨) ابتداء من الفقرة ٣٩ ، ربما لأن سكيك كان على يقين من أن القارئ لن يدرك مدلولاتها فى الأدب الغربى . وعموما فإن هذه الترجمة دقيقة وسوف تكفينا ملاحظات عابرة عن الأخطاء والإضافات والحذف.

فى الفقرة ٣٩ يضيف سكيك صفة المربع بعد «حلم الحياة» (البيت ٣٤٤) ، ويترجم (Invulnerable nothings) فى البيت ٣٤٨ بـ معتقدات لاوجود لها وصحتها كائنات من عدم لاينال منها (الخنجر) ، أوكما يترجمها الدكتور / لويس عوض الظلال التى لامادة فيها . كما يغيب عنه التوكيد فى (We decay) أننا نحن الذين نبلى (أويصيبنا البلى) وليس الأموات ، فهو يترجمها ثم نضمحل كما تضمحل الجثث فى القبور ، بينما يترجمها لويس عوض «إننا نحن هم الهالكون : نبلى كما تبلى الجيف فى منازل الموتى» وكذلك لاتخرج الصورة الأخيرة فى الفقرة كما أرادها شلى برغم دقة الترجمة وذلك لعدم إدراك المترجم للتناقض الذى يريده شلى بين الأحياء الذين تنخر فى هيكلهم ديدان الخوف ، وبين كيتس الذى مات فنجا من هذه الديدان . فهو يترجمها : «وتنخر الآمال الباردة هيكلنا الطينى كما تنخر الديدان جثث الأموات» بينما يترجمها لويس عوض «وتحتشد الآمال العقيمة بين جوانحنا كالديدان وتنخر هذا الصلصال الحى نخرًا» .

وفى الفقرة ٤٠ يحذف سكيك البيتين الاخيرين – ربما لأنهما يشتملان على مادة غريبة غير مألوفة فى بلادنا وهى إحراق الجثث ووضع الرماد فى أوان خاصة ، وهو يحذف صفة (slow) أى رويدا من البيت ٣٥٦ كما يحذف (in vain) أى بلا طائل من البيت ٣٥٨ . وفى الفقرة ٤١ يحذف سكيك صفة (young) التى تتلو الفجر . وفيما عدا ذلك فهو يقترب من النص الإنجليزى كل الاقتراب .

نظمى خليل :

وفى الملك الحائر يقدم نظمى خليل عرضا موجزا للقصيدة وبرغم أن هذا العرض قد ظهر عام ١٩٣٦ لكننا لانقف عنده لأنه بالغ الإيجاز هو أقرب إلى الإشارات العابرة منه إلى الترجمة التى يمكن أن تقدم شعرا إلى القارئ . ولكننا نثبته هنا توخيا للدقة العلمية .

A Dirge.
Rough wind, that moanest loud

أغنية حزن

من القصائد البالغة الجمال التى يخاطب فيها شلى قوى الطبيعة راجيا إياها أن تبكى وتنوح على ظلم الدنيا . ومصدر جمالها يرجع إلى تركيزها الشديد وإلى مايسمى فى العربية بالالتفات أى بتغيير الضمير من الغائب إلى المخاطب والعكس .

وقد ترجم المسيرى وزيد هذه القصيدة بهذا العنوان وإن كان يمكن ترجمتها بمرثية ، ولكن القصيدة ليست رثاء بأى معنى من المعانى فهى حقا أغنية وهى حقا دعوة إلى النواح والعويل .

الأخطاء :

يترجم المسيرى(rough wind)بالرياح الخشنة ، وهذا خطأ والصحيح الريح العاصفة (بريح صرصر عاتية) كما ترجم (knells) بـ تدق أجراس السحب وهذا خطأ لأن المعنى هو أن السحب تدق أجراس الحزن (أى الأجراس التى تعلن وفاة أحد ، كذلك يخطئ فى ترجمة (Strain) تلوثت وصحتها تتوتر أو تتصلب عروقها (وربما كان الخطأ مرده إلى الخلط بين (strain, stain) كما يخطئ فى ترجمة فعل الأمر (wail) الأخير بتنوح ، وصحتها نوحى أو اعولى .

Alastor.
The Spirit of Solitude.

آلاستور

كما سبق أن أشرنا تتفرد هذه القصيدة بين كل ماألفّ بأنها تجسد مفهوم العزلة الرومانسى ، وتشير من طريق خفى إلى وردذورث الذى كان طوال سنوات عدة مثلا أعلى لهذا المفهوم . ولاأعتقد أننا بحاجة إلى الإفاضة فى تحليل هذه القصيدة إذ إن ماقلناه عنها من قبل يكفى .

لم يترجم أحد هذه القصيدة كلها ، وكل ماأمكننى العثور عليه ترجمة لبضعة أبيات وردت فى كتاب « الملك الحائر » لنظمى خليل ص ٣٩ (١٩٣٦) يلخص فيها أحداث القصيدة باعتبارها عملا قصصيا . وهو لايترجم إلا بعض الأبيات التى يصف فيها الشاعر حلول المساء وإشراق القمر فى منتصف الليل (من ٣٣٣ – ٣٤٠ ومن ٣٥١ – ٣٥٧) مع الحذف بحرية كبيرة وأخطاء كثيرة . والذى يلفت النظر فى العجالة التى يقدمها نظمى خليل هو أنه يأتى بأبيات من تأليف وردزورث وليست من تأليف شلى ، وحتى هذه يخطىء فى ترجمة بعض كلمات فيها ، فمثلا يقول فى سياق حديثه عن فكرة آلاستور إما على لسانه أو على لسان شلى .

« يموت الطيبون أولا أما أولئك الذين قلوبهم جافة كتراب الصيف فيحترقون وهم يترددون فى الهاوية » . (صفحة ٣٩) . وهذه فى الحقيقة ترجمة لأبيات وردت فى قصيدة وردزورث « البائع المتجول » (The Pedlar) وهى .

> "....the good die young,
> But those whose hearts are dry as summer dust
> Burn to the socket".

وعدم ذكر اسم المؤلف الحقيقى يبعث على البلبلة ؛ إذ قد يظن القارئ أن هذا الكلام من تأليف شلى . كما أنه يخطئ فى ترجمة (Burn to the socket) إذ إنها لاتعنى أىّ تردٍ فى الهاوية (الواضح أنه يقصد يتردون وليس يترددون) ، ولكن تعنى صورة الشمعة وهى تحترق حتى الذبالة ، أى أن وردزورث يعقد مقارنة بين الشمعة التى تنطفئ وهى قائمة كالأسل (الرمح) ،

وبين الشمعة التى تنطفئ بعد أن تحترق حتى آخرها . ذلك إلى جانب خطأ ترجمة(die young) بـ يموتون أولا وصحتها يموتون فى شبابهم .

أما الأبيات التى يترجمها من آلاستور فلنا عليها الملاحظات التالية .

الأخطاء :

يقول فى ترجمته للبيت ٣٣٤ : « ترامت أشعة الشمس الغاربة فى أضوائها المختلفة على المساكن العالية » . وهذا غريب لأن الشاعر يصف البحر وليس البحر مساكن عالية وصحة البيت هى : « نثرت أشعة الغروب ألوانها القزحية عالية فتعلقت فى الهواء بين القباب المتأرجحة التى بنتها صحائف الرذاذ التى امتدت فى السماء » .

وهى صورة كما نرى معقدة إذ يشبه الشاعر الضباب الخفيف الذى يتراءى للعين من ألوان الطيف ساعة الغروب بالقباب المتأرجحة المعلقة فى الهواء ، وهو يقول إن أشعة الغروب تمتد فيما بين هذه القباب لتظلل طريق المساء وهو يمضى فوق صفحة البحر المهجور . وهذه الصورة الأخيرة يترجمها نظمى خليل كما يلى :

« ثم أخذ يخطو فى تلك الفيافى البعيدة » وصحتها « لتظلل طريقه فوق الخضم المهجور » . وهو يترجم الأبيات الثلاثة ٣٣٧ — ٣٣٩ كما يلى : « وأخذ الشفق يصعد فى الشرق يلقى أضواءه القاتمة فتغمر أضواء النهار اللامعة » وصحتها :

٣٣٧ وأما الشفق فقد أخذ يعلو وئيدا من الشرق

٣٣٨ وشرع يضفر جدائله المفتولة فى باقات من الغسق

٣٣٩ تتدلى على جبهة النهار الوضاءة وعينيه البراقتين

والواضح أن الخطأ هنا خطأ حذف وتلخيص . وبعد ذلك يمزج نظمى خليل البيت ٣٤٠ بالبيت ٣٥١ ثم يترجم الأبيات من ٣٥٢ الى ٣٥٧ هكذا :

« صعد القمر إلى عرشه فلاحت صخور القوقار العالية بقممها المغطاة بالثلوج تضئ بين النجوم كأنها ضوء الشمس وحولها الأمواج والدوامات تصطخب فيسمع صداها فى الأفق البعيد » . وصحتها :

٣٥٢ أشرق القمر فلاحت الصخور التى تسكن الأثير

٣٥٣ فوق جبال القوقاز وقد سطعت قممها التى يغطيها الثلج .
٣٥٤ بين النجوم مثل ضوء الشمس ومن حول
٣٥٥ سفوحها التى تحفل بالكهوف ، كانت الدوامات والأمواج
٣٥٦ تتفجر وتدور عاتية .
٣٥٧ فى ثورة غضب وصخب دائب إلى الأبد .

وربما كانت الأخطاء هنا أخطاء حذف أكثر منها أخطاء فى فهم المعنى لأن المترجم حريص على أن يقدم إلى القارئ كلاما سهلا مفهوما وصورا غير معقدة مهما كان تعقيد الأصل الإنجليزى . ولكنه يضيف عبارة مثل : « فيسمع صداها فى الأفق البعيد » . وبهذا يعطى نفسه حرية التأليف .

The Revolt of Islam.

ثورة الإسلام

لم أعثر على أى ترجمة لأى جزء من أجزاء هذه القصيدة سوى أربعة أبيات وردت فى كتاب « الملك الحائر » لنظمى خليل صفحة ٤٠ (١٩٣٦) . وقد تعذر على أن أجد مقابل هذه الأبيات فى النص الإنجليزى الذى يقترب عدد أبياته من الخمسة آلاف . أولا بسبب التصرف الشديد الذى دأب عليه نظمى خليل فى ترجمته ، ثم الحذف والإضافة . وثانيا لأنه لم يشر إلى أرقام هذه الأبيات فى النص الأصلى ، وهى تتشابه وتتكرر فى غضون القصيدة ، ولذلك يصعب تحديد أى منها اختاره نظمى خليل ليترّجم أبياته الأربعة .

(The Cenci)

تشنسى

لم يترجم أحد هذه المسرحية على الإطلاق . ولكن نظمى خليل فى كتابه « الملك الحائر » يلخص أحداثها ويترجم بعضا من أبياتها فى الصفحات من ٦٢ – ٧٠ من هذا الكتاب الذى صدر عام ١٩٣٦ . والمقارنة مع النص الأصلى تكشف عن ميل المترجم إلى التصرف بالحذف والإضافة بحيث تخرج الترجمة أقرب إلى الشرح منها إلى الترجمة الحقة . فمثلا فى الفصل الأول – المشهد الثالث فى الأبيات ٧٧ إلى ٨٧ يحذف نظمى خليل.أربعة أبيات من ٨٠ – ٨٣ وفى ترجمته يحذف عبارة (Purple splendour) وعبارة (as my spirits do) ويضيف عبارة « وتهوى بها إلى أعماق الجحيم . » . وفى نفس المشهد فى ترجمته للابيات ٩٩ وما بعدها يحذف البيت ١١٠ برمته ويخطئ فى ترجمة (crushed) فيترجمها ألقت بنا إلى الأرض وصحتها سحقتنا سحقا . وفى البيت ١٢١ يترجم(Princes)بالضيوف وصحتها الأمراء ؛ كما يترجم (hideous) المشئومة وصحتها القبيحة أو الذميمة . كما يلخص الأبيات من ١٢٦ – ١٢٨ وفى البيت ١٤٩ يترجم(torturer) بالقاضى الجبار وصحتها المعذب ، ويحذف البيت ١٥٠ ، كله كما يحذف البيت ١٥٥ . أما البيت ١٦٧ فيترجمه « إنى أعرف سحر وداعتك وجمالك » وصحته « لدى تعويذه يمكن أن تمنحك الوداعة والطيبة » .. ثم يحذف الأبيات من ١٦٨ – ١٧٠ ؛ وفى البيت ١٧٣ يحذف صفة النابض بعد الضباب ، وفى البيت الذى يليه يحذف قوة الشكيمة بعد الرجال . أما البيت الذى يليه فيترجمه : « خسة الشيوخ » ، وصحته « دهاء الشيوخ ، الصلب البارد الخسيس » .

وفى عرضه للفصل الثالث يترجم خليل بعض أبيات من الفصل الأول يمكن رصد أخطائها كما يلى : تقول بياتريس : «ماالذى أطلق خصلات شعرى هكذا ؟ إن خيوطها المبعثرة تعمى بصرى ومع ذلك فقد كنت عقصته » . ولكن نظمى خليل يترجمها هكذا : « كيف أقتلع الشعر من منبته ؟ إن هذا هو الذى يعمى بصرى الآن فقد أوثقته تماما » ويحذف من البيت ١٢ عبارة والعالم يترنح من حولى ويترجم (the beautiful blue heaven) بالسماء الصاخبة الجميلة وصحتها الزرقاء. أما الأبيات من ١١٦–١٢٣ فيترجمها كمايلى : «تلفنى سحب قاتمة سحب

تقيلة متكاثفة ، لاأستطيع أن أنتزعها من جسمي لأنها تلف أصابعي وأعضائي فتقف عن الحركة وتأكل أعصابي وتذيب لحمي ... ، إلى « فساد يدنس روح الحياة النقية الطاهرة » . وصحتها « إن ضبابا خانقا ملوثا أسود يزحف نحوي ويكتنفني ، إنه ثقيل كثيف متراكم لا أستطيع إبعاده عني فهو قد ألصق أصابعي وأطراف بعضها إلى بعض وينخر في أعصابي ويذيب جسدي حتى يفسد فينفذ السم في روح الحياة العميقة النقية الرهيفة في داخلي » . وفي البيت ٢٧ يترجم (Panting soul) روحي المسحوقة وصحتها اللاهثة وفي البيت ٣١ يترجم (dull eyes) بـ عيني الساجيتين . وصحتها الكليلتين . وفي البيت ٤١ خطأ آخر وهو ترجمة (madhouse nurse) لخادمة البيت المجنونة ، وصحتها ممرضة في مستشفى المجانين . وفي البيت ٤٣ يترجم (I thought I was) بـ هل تظنين أنني ، وصحتها كنت أظن أنني . ثم يحذف جزءا من البيت ٤٧ وجزءا من البيت ٤٨ ؛ إما لأنه لم يعجبه وإما لأنه رأى أنه لالزوم له . وكذلك يحذف جزءا من البيت ٥٣ والبيت ٥٤ ربما لأنه رأى في البيت الذي يليله مايكفي . وهو يحذف في هذا السياق أيضا الأبيات من ٦٠ – ٦٤ . وفي البيت ٧٢ يترجم (Who tortured me from my forgotten years) يذيقني العذاب الوانا وصحتها يذيقني العذاب منذ سنوات الصبا (التي نسيتها) . ويترجم (What retrospects, outliving even despair) بـ « أي شيء اجتث روحي من جذورها حتى اليأس » وصحتها : « أي ذكريات يمكن أن تبقى لي بعد أن يفنى كل شيء حتى اليأس » ويخطئ نظمي خليل في ترجمة البيتين ٧٩ ، ٨٠ إذ يحذف معظم البيت ٨٠ ويسيء فهم البيتين معا ويترجمها بقوله « عيناك ترميان بوقد الشرر وتكشفان عن روح » ، وصحتها « عيناك تشعان روحا » كما يخطئ في ترجمة (Whose fingers twine) التصقت أصابعهما ، ببعض وصحتها التفت أصابعها بعضها حول بعض ، كما يخطئ في ترجمة البيتين ٨٤ – ٨٥ إذ يقول : « إنها الحياة القلقة تلك التي تعذبك في الصميم » ، وصحتها « إنها الحياة القلقة التي تتلوى عذابا فيها » . ثم يحذف أربعة أبيات من ٨٩ – ٩٢ ويترجم (Polluted) بـ الرهيبة ومعناها الملوثة أو المدنسة . ويخطئ في ترجمة البيت ١٠٣ بـ يجب أن يكون هناك شر أعظم من هذا وصحته لابد أنه قد اقترف ظلما فادحا حقا . وفي نفس سياق حديث « لوكريشيا » يحذف عبارة خوفا مني أو خشية أن تجرح كبرياءك من ثنايا البيتين ١٠٥ ، ١٠٦ ويترجم جزءا من البيت ١٠٩ والبيت ١١٠ و ١١١ كما يلي : « أنا التي أصبح فكري كالشيخ الخيف الذي يقطن المرء صورته » . وصحته « أصبحت

أفكارى مثل شبح تكفن وتدثر وانطوى فى ثنايا رعب لاصورة له » ، ثم يحذف البيت ١١٢ ويضيف فقرة « بل هناك أعمال ليس لها شكل وآلام ليس لها لسان ، ويترجم ١١٩ و ١٢٠ قائلا « هدوء الطهر يملؤك حتى تلبى نداء السماء » ، وصحتها « فلتشملك البراءة بالطمأنينة حتى يحين أجلك فترفعك السماء إليها » . ويترجم الأبيات ١٢٥ إلى ١٢٧ قائلا : « أى أن الموت عقاب الجريمة . أيها الموت الجبار فلتكن أنت الحكم إنك أنت الحاكم العادل » ، وصحتها « أجل الموت عقاب للجريمة أضرع إليك يالهى ألا توقعنى فى الحيرة وأن أقضى فى هذا الأمر » .

ويمضى نظمى خليل فى تلخيصه الأحداث المسرحية مترجما بيتا من هنا وبيتا من هناك مركزا على المعانى الخلقية المستفادة من النص ، دون مراعاة ، كما هو واضح ، لدقة التعبير أو الترجمة . والواضح ان مثل هذا النوع من الترجمة لايفى النص الأصلى حقه ويبتعد به عما قصد إليه شلى .



الباب الثانى

أثر شلى فى الرومانسيين

مطبقاً على على محمود طه

رصد الظواهر المشتركة :

ان الدراسة المتأنية لشعر شلى وشعر على محمود طه تشير إلى أن تحديد آثار جزئية ومباشرة للأول فى الثانى أمر يصعب إثباته لعدة أسباب :

أولا : قد تكون هناك ظواهر رومانسية فى شعر شاعر عربى ترجع إلى تأثره بشعراء رومانسيين فرنسيين أو إنجليز ، غير شلى ، ممن كانوا يشاركون شلى فى بعض السمات الفنية .

ثانيا : يتعرض الباحث لصعوبات كثيرة عند دراسة موضوع اطلاع شاعر عربى على شلى سواء فى لغته الأصلية أو مترجما ، إذ أن مثل هذه الدراسة تقتضى فحص رسائل هذا الشاعر ومذكراته ومسودات شعره ومخطوطاته . . . إلخ لتحديد أثر ما لا يزيد عن كونه أثرًا محتملا . ولذا فمن الأجدى للباحث أن يستخدم منهج رصد الظواهر المشتركة وهو منهج علمى شائع الاستخدام فى مجال الأدب المقارن . ولذا رأت الباحثة أن ترصد الظواهر المشتركة فى بعض قصائد شلى وقصائد على محمود طه ، وهو أحد ممثلى المدرسة الرومانسية المصرية وأقطابها التى احتفلت بالشاعر الإنجليزى شلى وغيره من الرومانسيين الغربيين . ومن الثابت أن الكثير من أعماله الشعرية والنثرية قد ترجم إلى اللغة العربية كما كتب عنه القدر الكثير إبان ازدهار مدرسة أبولو الرومانسية . إن رصد الظواهر المشتركة فى أعمال شاعرين من ثقافتين مختلفتين منهج علمى لأنه لايهدف إلى إثبات وجود

أثر ما إثباتا قطعيًّا ، وإنما يثبت احتمال وجود أثر مالتعدد الظواهر المشتركة فى أعمال شاعرين معينين .

يعتمد منهج رصد الظواهر المشتركة على مذهب علمى فى دراسة الأدب المقارن يسمى مذهب الأفكار أو الصور المتوازنة (Parallel motifs) وقد رأت الباحثة أن تركز على قصائد شلى التى عرفها جيل على محمود طه معرفة جيدة . وهى قصائد شلى المنشورة فى كتاب « الذخيرة الذهبية » (The Golden Treasury)، وبهذه الطريقة يمكننا أن نرجح وجود أثر ما دون الجزم بذلك . ومن المعروف أن رصد الظواهر المشتركة لا يتضمن رصد الأصداء اللغوية (Verbal echoes) التى يتعذر رصدها بين لغتين مختلفتين ، أو الإشارة إلى صورة معينة توجد لدى شاعرين حيث أن الصور الشعرية تتكرر فى الإطار العام لتفاعل الشاعر مع الكون ؛ كما أن العبرة ليست بالاشتراك فى الإطار العام لصورة شعرية معينة بل فى أهمية هذه الصور الشعرية وموقعها من القصائد . فليس من المفيد فى شىء أن نحصى صور السحاب لدى شاعرين . ولكن المفيد حقًّا هو أن نتبين الدور الذى تؤديه هذه الصور فى قصائدهما . وقد قامت الباحثة برصد الظواهر المشتركة فى (أربعة) مجالات أساسية فى أعمال شلى وعلى محمود طه ، وهى : مفهوم الشاعر ، فالناحية التجريدية ، واستخدام رموز شعرية مستوحاة من الميثولوجيا الإغريقية ، والتنوع فى شكل القصيدة وتركيبها .

لعل أول مايسترعى انتباه الدارس لشعر شلى وطه هو التشابه الشديد فى مفهومهما للشاعر . فكلاهما يصعد بالشاعر إلى مستوى النبوة ، ويرجع هذا إلى إيمانهما برسالة النبوة لدى الشاعر (The vatic function of the poet) . لقد أكد شلى هذا المفهوم فى أعماله الشعرية وفى دفاعه الشهير عن الشعر ، ونرى الأرواح تتغنى بالشاعر فى تحفته الخالدة « بروميثيوس طليقا » وتصوره باحثا عن السعادة الروحية وخالقا للحقيقة الحقة :

« فهو لا يبحث عن السعادة الأرضية ، وهو لا يؤتاها ، بل يعيش على قبلات خيالية لامادة فيها ، قبلات تطبعها على شفتيه أطياف تسكن فلوات الفكر وهو من صبحة للمساء يتأمل خيال الشمس يسطع فى أعماق الغدير ويتأمل النحل الأصفر فى أزهار اللبلاب فلا يميز شيئًا مما يراه ، ولايأبه لشىء مما يحيط به

بل نراه يصوغ من كل هذا
أطيافًا تنبض بالحياة
أطيافا أوفر حياة من الأحياء
أطيافًا يسقيها من ضرع الخلود ! [١]

لقد أكد شلى فى دفاعه عن الشعر أن الشاعر بخياله قادر على استشفاف روح الكون واستلهام خباياه التى يعجز العقل الواعى عن إدراكها ،وهذا يتضمن اختلافا فى درجة الإدراك عن سائر البشر ، بل لقد افترض وجود وحى قدسى (Divine afflatus) خاص بالشاعر ، واعتبر أن القصيدة الشعرية ماهى إلا تسجيل للحظة حلول الألوهية فى البشر. ومثلما ذهب شلى فى تصوير هذه الرسالة السامية للشاعر إلى افتراض وجود وحى قدسى خاص بالشاعر ذهب طه إلى أن هذا الوحى – وهو يختلف عن شيطان الشعر لدى العرب أو ربة الشعر لدى الكلاسيين – خاص بالشعراء وحدهم ، الذين يقتربون من الأنبياء لاصطفائهم لحمل هذه الرسالة . وهو يفصح عن هذا الدور الهام للشاعر فى أول قصائد ديوانه « الملاح التائه » التى يصور فيها ميلاد الوحى فى الشاعر . نرى طه فى « ميلاد شاعر » لاينصرف إلى الميلاد الجسدى بل إلى الميلاد الروحى ، فكأن الشاعر قد بلغ سن الرسالة وآن موعد تلقيه الروح فإذا هو يتنزل عليه مثلما يتنزل الله على عباده من البشر وحى النبوة .

أترانا بليلة الوحى والتنزيـــــل أم ليلة الهوى والشعر !

ورغم أن هذا البيت يقع فى منتصف القصيدة فإنه يلقى ضوءًا غامرًا عليها وعلى شعر الدواوين الأخرى . ولنحاول رصد الصورة التى استمدها طه من تراثنا العربى لتجسيد مفهوم النبوة الجديد فى مطلع القصيدة .

هَبَطَ الأرض كالشعاع السَّنىِّ بعصا ساحر وقلب نَبِىٍّ
لمحة من أشعة الروح حلَّتْ فى تجاليد هيكل بشرىٍّ
ألهمَتْ أصغرَيْهِ من عالم الحكـ ـمة والنور كلَّ معنى سَرِى

(١) لويس عوض بروميثيوس طليقا سنة ١٩٤٧ ص ١٢٤ .

وحبته البيان ريا من السحـ ـر به للعقول أعذب ريِّ
حينًا شارفت به أفق الأر ضِ وَزها الكون بالوليد الصبيِّ
وتسـاءلـن حيرة : مـلك جا ء إلينا فى صورة الإنِسيِّ

فنحن نرى أولا أن الإشارة إلى الصبى استعارة يستخدمها لحداثة الوجود على الأرض وليس للميلاد البشرى بالمعنى المألوف ، وذلك للإشارات التالية إلى أنبياء الله ، فأولهم آدم عليه السلام ، إذ أن (هبط الأرض) صدى للإشارة القرآنية إلى الهبوط من الجنة إلى الأرض (قلنا اهبطوا منها جميعًا) ثم إلى موسى عليه السلام لأنه هو النبى الذى حمل العصا وهزم السحرة ، ثم إلى المسيح عليه السلام (فأرسلنا إليها روحنا فتمثل لها بشرًا سويًّا) — (قد جعل ربك تحتك سريا) (كيف نكلم من كان فى المهد صبيًّا) ثم إلى يوسف الصديق (وقلن حاش لله ما هذا بشرا إن هذا إلا مَلَكٌ كريم) بل إلى خاتم الأنبياء محمد ﷺ (إن هو إلا وحىٌ يوحى ، علَّمه شديدُ القُوىَ) وهو الصورة التى أوردها سبحانه وتعالى للكلام الذى أوحى به إلى الرسول . فالشاعر يتوسل بالتراث الذى درجنا عليه فى العربية ، فالله يعلم البيان (خلق الإنسان علمه البيان) والبيان ساحر ، وإن من البيان لسحرًا ، ثم يربط بين هذا اللون من السحر الحلال وبين الشاعر الذى يستمد طاقته من مصادر خارج نطاق القدرة البشرية .

وبتقدم القصيدة يطور على محمود طه هذه الصور حتى يبتعد عن صور التراث العربى ، ويعلى من شأن الشاعر مقتفيا فى ذلك خطى شلى فيؤكد قدرة الشاعر على إدراك الحقيقة باستخدام الخيال :

فَـلَـكَمْ جـاء بـالخيـالِ نـبـىٌّ ولـكـم جُـن بـالحقيـقة شاعرْ

وطه — شأنه فى ذلك شأن شلى وسائر شعراء الرومانسية الإنجليز — يرى أن الخيال هو الوسيلة الرئيسية لاستكناه روح الكون . ولذا ، يرى كثير من النقاد أن قصيدة « مولد شاعر » ذات أهمية كبرى إذ أنها تظهر التطور الملحوظ الذى حدث فى هذه الفترة الزمنية فى مفهوم الشاعر أو نظرة الشاعر إلى نفسه(The Arab poet's self-image)ويعتبر الناقد بدوى » أن وصف الشاعر كإنسان يملك عصا ساحر وقلب رسول يهبط إلى الأرض كنور سماوى حاملا معه حكمة عالم الخلد ونوره نضج الرومانسية المصرية . يعلق الناقد بدوى على هذه القصيدة فيقول :

إن هذه الأبيات تعبر عن الرومانسية العربية خير تعبير. لم يعد الشاعر يُنظر إليه كحرفي ماهر (A skilful craftsman) كما كان الحال فى الشعر والنقد العربى الكلاسى ، بل أصبح ينظر إليه فى الحركة الرومانسية العربية كشخص يجمع فى ذاته صفة الساحر والفيلسوف والحكيم والرسول فى آن واحد. هو كيان روحى أثيرى . ان مفهوم الشاعر كمخلوق نورانى (A creature of light وهو ما كان أبوشادى يشير إليه من بعيد ، أصبح على يد طه مفهوماً مقبولا ويعبر عنه بكل صراحة ووضوح .[1]

وسبق أن أوضحنا أن طه فى وصفه مولد شاعر يستخدم اللغة التى كانت تستخدم فى وصف مولد الرسل فى الشعر الصوفى أو الشعر الدينى الإسلامى التقليدى . ومن الواضح أن طه فى تعبيره عن مفهوم الشاعر الجديد قد أفصح عن تأثره بالشعر الرومانسى الغربى وكتابات الصوفية العربية معاً .

وفى قصيدة « غرفة الشاعر » نرى الشاعر وحيدًا فى حالة معاناة شديدة ، نراه يجلس فى غرفته وقد خيم عليها سكون تام وهو عاجز عن النوم ، وينبلج الصبح وهو مستيقظ يعانى من هموم الحياة ومن إحساسه بأن هذا العالم الظالم لايصلح مكانًا لحياة الشاعر بروحه الطاهرة وحساسيته الفائقة :

لست تُجزى من الحياة بما حُمـ
ـلتَ فيها من الضنى والشحوب

إنها للمجون والختل والزيـ
ـف وليستْ للشاعر الموهوب[2]

ولعلنا نذكر أن شلى قد صور الشاعر فى هذه الصورة فى معظم أشعاره . ولنا فى مرثية « أدونيس » خير مثال على شكوى شلى من جحود البشرية وعدم تقديرها لمكانة الشاعر من قومه : « هم كقطعان الذئاب التى لاتبدو شجاعتها إلا فى طراد الشياه الجريحة » .

---

(١) محمد مصطفى بدوى تقديم نقدى للشعر العربى الحديث سنة ١٩٧٥ ص ١٣٩ .

M M. Badawi "A critical Introduction to Modern Arabic Poetry" Cambridge University Press 1975 Page 139.

(٢) غرفة الشاعر : الابيات ١٥ و ١٦ .

هم كالغربان المشئومة التى تنعق عند مرأى الجيف .
هم كالصقور التى تتبع الجيوش الظافرة أينما
سارت تقتات من مائدة الموت فتنشر أجنحتها
الجراثيم . (١)

هكذا صور شلى من لم يقدروا مكانة الشاعر « كيتس » ، وكذلك صور طه الشاعر إنسانًا رهيف الطبع يغلب عليه الحزن وتكسو وجهه الكآبة ويعلو محياه الفكر والاستغراق فى تأمل حال الإنسان فى هذا الكون وعلاقته به :

أيها الشاعر الكئيب مضى الليـ ... ـل وما زلت غارقا فى شجونكْ
مُسلمًا رأسك الحزين إلى الفكـ ... ـر وللسُّهد ذابلاتِ جُفونكْ

* * *

أنت أذبلت بالأمس قلبك الغَضَّ ... وحطَّمت من رقيق كيانك
آه يا شاعرى لقد نصل الليـ ... ـل وما زلت سادرًا فى مكانك
ليس يحنو الدجى عليك ولا يأ ... سى لتلك الدموعِ فى أجفانِكْ (٢)

* * *

إن هذا التصور يطابق تصور شلى للشاعر فى قصيدة « آلا ستور » كإنسان « رقيق شجاع كريم » و « ينشد ألحانًا مشبوبة » . أما العذارى فكن يذوين ويذبلن لرؤية عينيه الشاردتين وهو يمر بهن وحيدًا ، والجو الذى يحيط به جو « شحوب » و « ذبول » و « ألم » (٣) إن طه فى « غرفة الشاعر »

(١) XXVIII
'The herded wolves, bold only to pursue;
The obscene ravens, clamorous o'er the dead;
The vultures to the conqueror's banner true
Who feed where desolation first has fed,
And whose wings rain contagion;....

(٢) غرفة الشاعر . الابيات ١ و ٢ و ٩ و ١٠ و ١١ .

(٣) Strangers have wept to hear his passionate notes,
And virgins, as unknown he passed, have pined
And wasted for fond love of his wild eyes
The fire of those soft orbs has ceased to burn,
And silence, too enamoured of that voice.
Locks its music in her rugged cell.
(Alastor, Lines 641—66

يصور النزوع إلى الحزن النمطى فى الرومانسية الغربية ، وهذه صورة رومانسية جديدة لاتعتقد الباحثة أن على محمود طه قد ابتدعها من واقع عاشه أومن تراث الشعر العربى . ولاننسى أن الصور التى يستخدمها طه فى القصيدة «كالاعماق الساكنة» و«بقايا النيران فى الموقد» و«الاستغراق فى الشجون» و«الأنين الضعيف» هى صور شائعة جداً عند شلى .

وخير مثال على هذه الرؤية الرومانسية الحزينة للشاعر هى قصيدة «الله والشاعر» ، والقصيدة تبدأ بمناجاة[١] (Apostrophe) مثل المناجاة التى تبدأ بها أناشيد المناجاة (Odes) عند شلى .[٢] إذ يخاطب طه الأرض فى أربع فقرات متتالية تصور الشاعر الحائر الهائم على وجهه وتصفه بأنه «شبح تحت الدجى عابر» وبأنه «شقى» و«مستصرخ بائس» . وبأن صوته صدى لأنات حائرة فى قلبه ، وبأن لحظات صمته تشهد على استغراق فى تأملاون ومعنى الوجود وعلاقة الإنسان بخالقه . ويعدد طه صوراً رومانسية أصيلة شاعت فى شعر وردزوورث قبل أن يحاكيها شلى مثل صورة الأرض الأم (أنت له يا أرض أم رءوم)[٣] وصورة الشاعر باعتباره صوت الطبيعة .

مـــــاهو إلا صوتك المرســــل
وروحك المســـتعـــبد المرهَقُ

و (روحك فى روحى نبت الحياة) و (فروحك الصوت وروحى الصّدى) . كذلك نرى الشاعر يتحدث بلسان البشرية ، بل يعتبر أن واجبه المقدس كشاعر أن يعبر عما تقاسى منه البشرية لخالقها :

هاأنذا أرفعُ آلامَهُ
إلى سماء المنقذ الأعظم
أنا الذى ترسل انغامُهُ
قيثارة القلب ، وناىُ النغَم [٤]

---

(١) لاتجزعى ياأرض .

(٢) اغنية إلى «رياح الغربية» .

(٣) الارض : «أنا الارض أنا أمك الارض . أنا التى جرت السعادة فى عروقى . الحجرية . . . يوم خرجت من صدرى تلهج بأفراح الحياة» روميثيوس طليقا .

(٤) الفقرة ٤٧ .

ويبدأ القصيدة بالتشكك فى عدالة الخالق حيث أن الخالق هو الذى خلق الإنسان فى صورة غير كاملة ، وأوجد فيه ذلك الصراع الأبدى بين سمو الروح وشهوات الجسد ، وحكم عليه أن يعيش فى عالم أبعد مايكون عن الكمال ، عالم دموى برغم مابه من جمال طبيعى فاتن . فالألم قدر الإنسان فى هذا العالم . ولكن طه ينهى قصيدته بتأكيد لقيمة الألم الإيجابية كوسيلة حتمية لتطهير الروح . ويرى الناقد بدوى أن أهم مايميز هذه القصيدة هو ذلك الدور الوسيط (Intermediary) الذى يلعبه الشاعر بين الله والبشرية المعذبة . وقد أكد طه مفهومه هذا عن وظيفة الشاعر فى هذه القصيدة . ويقول الناقد بدوى أنه يبدو أن طه قد تمسك بوجهة النظر هذه طيلة حياته ، برغم أن تعبيره عن هذا المفهوم فى أعماله الأخيرة يوصف بالآلية إلى حدٍ ما ، وينقصه الإقناع التام . ومعلوم أن المقابلة بين الروح والجسد التى يصورها طه بقوله :

تمردتِ روحى على هيكلى
وهيكل الجسم كما تعلم
ذاك الضعيف الرأى لم يفعل
إلا بما يوحى إليه الدم .(١)

هى مقابلة تقليدية عرفت منذ أفلاطون حيث يذكرها فى محاورة « فايدون » ؛ ورددها شعراء كثيرون على مرّ العصور وهذا هو وردزورث يسمى الجسد سجنا (Prison house) ويشاركه شلى نفس الفكرة .

إن الروح الأكبر الذى يندفع فى العالم
المقبض الكثيف ويتخلل أجزاؤه ويسجن
كل من استجد من الكائنات ، فى القالب
الذى صاغه له هذا الروح قد سجن
أدونيس فى قالبه الجديد ...(٢)

---

(١) الفقرة ١٣

(٢) أدونيس ترجمة لويس عوض (١٩٤٧ الفقرة ٤٣)

while the one Spirit's plastic stress
Sweeps through the dull deuse world, compelling there,
All new successions to the forms they wear;

وهو نفس مايقوله طه عن الروح « قيّدها الجسم » ، وهذا يدفع طه إلى التساؤل عن حقيقة العلاقة بين الإنسان وعالمه ، أى حقيقة التنازع فى نفس الإنسان بين الخير والشر ، وهى الفكرة الّتى شغلت شلى فى قصائده الطويلة . وطه عندما يقول .

الخير والشر بها توأمـــــان
والحب والشهوة فى طبعها
حواء والشيـطـان لايبرحـان
يساقطان السحر فى سمعها (١)

إنما يؤكد الصورة الرومانسية الّتى تلغى الحد الفاصل بين الخير والشر فى نفس الإنسان واللذين يذوبان ذوبانًا فى كل نزعة من نوازعه . وهذا الاعتراف هو فى حقيقته اقتراب مما كان شلى وسائر الرومانسيين يؤمنون به من أن الطبيعة ، أى طبيعة الإنسان الّتى جبل عليها ، هى طبيعة الفطرة . وإذا كان هذا هو الأساس الذى يبنى عليه تصوره للإنسان فهو يدل على النظرة الّتى تقابل بين الروح والجسد لا لتفصل بينهما فصلا خارجيًا ولكن لتربط بينهما لتؤكد وحدة الكيان البشرى واكتماله ، ومن ثم بلوغه الكمال .

وفى قصيدته الطويلة « أرواح وأشباح » يصف هيرميس (Hermes) الشاعر بأنه ابن الفردوس ، وبأنه يعانى بشدة من الصراع بين جسده وروحه ، وإدراكه الكامل بنواحى جمال العالم الروحى . وهو يشارك شلى رأيه فى أن الشاعر ملاك يرفض أن تتحكم فيه بشريته . وحيث أن موهبة الشعر من عند الله ، فإن الشاعر كما صوره طه فى هذه القصيدة : هو إنسان صاحب رؤى إلهية (A visionary) . وكان شلى أكثر الرومانسيين الإنجليز ذكرًا وتأكيدًا لهذا المفهوم .

يقول طه :

إلى قمة الـــزمن الـغـابـر سَمَتْ ربَّةُ الشعر بالشاعرِ
يشُقُّ الأثيـرَ صدى عابرًا ورو حًـا مجنـحـةً الخاطـر
مضت حرة من وثاق الزمان ومن قـبضـة الجسـد الآسر
وأوفت على عالم لم يكن غـريبًـا على أمسها الدابر

(١) الفقرة ٣٠.

نمت فيه بين بنات السديم وشبّتْ مع الفلك الدائر [١]

فالشاعر عند طه هو مثل الشاعر عند شلى ، قادر على الرؤية وهى السبيل إلى الحقيقة .

ويتصل المجال التالى لتأثر على محمود طه بالرومانسية وشلى على وجه التحديد بطبيعة التصوير الفنى لديه ، والذى يمكن تحديد ملامحه العامة بأنه ، فى دواوينه الأولى على الأقل ، ينزع الى التجريد أكثر مما ينزع إلى التجسيد وإلى التعميم أكثر من التخصيص ، وإلى التخاطب بلغة الحواس المشتركة ، وكثرة الإشارة إلى ملامح الجمال فى الكون ومظاهر التغيير فى حركة الريح والماء والسحاب والسماء ، أى الإطار الكونى الذى يصوغ فيه صوره وأفكاره .

وهذا هو الاتجاه الرومانسى الذى هاجمه النقاد المحدثون ؛ والذى يتناقض مع التيار الكلاسى الذى كان دائمًا يضع الإنسان فى إطار مجتمع بعينه ، وطالما عالج الفرد باعتباره جزءًا لايتجزأ من مجموعة بشرية محددة . أى أن العودة بالإنسان إلى صورة الفرد الذى يمثل الإنسان قد استتبع عند على محمود طه صورًا نوعية عامة ؛ أى الصور التى ترتبط بجنس الشىء وخصائصه العامة (Generic images) بدلا من أن تحدد شيئًا منها بذاته ، كقولك « الحب » بدلا من حبة القمح أو القمح . ولهذا تبرز الصور عند طه وقد اكتسبت تعميمًا يدل على نزعة شمولية لاتقف عند الشىء الفرد بخصائصه النوعية بل تتعدى ذلك إلى ما يرمز له الشىء باعتباره دليلا على النوع . انظر مثلا الأبيات التالية :

فبهج فى السماء والأرض يهدى من غريب الخيال والإيحاء
نسق الأرض زينة وجلاها قسمات من وجهه الوضاء
ربوة عند جدول عند روض عند غيض وصخرة عند ماء
فزها الفجر مابدا وتجلى وازدهى بالوجود أى ازدهاء
قال : لم تبدل الطبيعة يومًا ، حين أقبلت ، مثل هذا الرواء

فالصور هنا لاتقدم مشهدًا مخصصًا مثلما كان الكلاسيون يفعلون فى شعرهم الذى يرتبط بزمان ومكان محددين ، ولكنها تخلق نماذج لجمال الطبيعة التى يمكن أن توجد فى أى زمان ومكان ،

---

(١) المعراج الابيات (١-٥)

فالبهج فى السماء والأرض هو الفرح (Joy) الرومانسى عند شلى والخيال ليس التخيل (Imagination)بل انطلاق الرؤى (Fancy) بحيث يمتد المشهد بسيطًا ممثلا لأحاسيس الشاعر الدفاقة ؛ وبحيث يتحول هذا الفرح فى داخل الشاعر إلى وجه وضاء هو وجه الطبيعة نفسه ، وبحيث تصبح الزينة فى الأرض [1] تعبيرًا عما يتدفق فى قلب الشاعر من فرح ، بحيث تصبح الصورة فى البيت الثالث صورة عامة برغم تخصيص الأشياء التى تكونها . فالشاعر لايحدد لنا أى ربوة ولكنها ربوة – أى ربوة – وحسب ، وهذا ينطبق على الجدول والروض والغيض والصخرة والماء ! ومن ثم فإن هذه الصورة النوعية (Generic) لايمكن أن تتطور فى داخل القصيدة بل تقف معزولة برغم طاقتها الرمزية . ولهذا أيضاً نرى الشاعر يعود إلى التجريد فى البيتين التاليين عن طريق مايسمى فى فن الصنعة الرومانسية بالتكرار المثرى (The Romantic technique of incremental repetition) أى التكرار الذى يضيف لمسات جديدة مشتقة من المعنى الأصلى – وماهذان البيتان إلا تكرار مثر لمعنى البهجة التى تكسو السماء والأرض ، فالبيت الرابع يقول ، إن الفجر يزهو بالوجود ، والبيت الخامس يقول إن الطبيعة تظهر لى جمالها والإضافة هنا (إضافة الفجر) تجعل التكرار يقوم بدور هام لأنه يضيف إحساس الشاعر بانبلاج فجر جديد فى هذا الجو الذى يعمر بالزهو والازدهار والرواء . كما أنه يجعلنا نحس بالترادف بين (السماء والأرض) و (الوجود) و (الطبيعة) فكأنما يؤكد الشاعر فى تكراره الإطار العام لهذا الفرح وهو فرح الكون كله ، وليس فرح المشهد المحدد الذى ترسمه الربوة والجدول والروض ... إلخ ولاشك أن هذا يتضح أيما وضوح فى البيتين التاليين لهذه الأبيات .

لا ولَمْ يَسْرِ ملءَ عينى وأذنى مثل هذا السنا وهذا الغناء
أىُّ بشرى لها تَجَمَّلَت الار ضُ وزافَتْ فى فاتنات المرائى

فالعود إلى السنا (أو الضياء أو الرواء اللذين وردا فى الأبيات السابقة) عودة إلى الزينة (تجملت – وفاتنات المرائى) مع إضافة الغناء والبشرى وهذا هو بناء الصور المتتالية الذى تتسم به بعض قصائد شلى الطويلة [2] مثلما اتسمت به قصائد ويردزوورث من قبل .

(١) cf. W. Wordsworth's: "The earth is adorned" Immortality Ode

(٢) انظر الابيات ٣٣٥– ٣٥١ من قصيدة بين التلال اليوجانية لشلى .

ولا شك أن الشاعرين يتفقان أيضاً فى التعبير عن المجردات (المعنويات) عن طريق الصور التى تنسج خيوطها بالتدريج نسجاً دائباً هادئاً حتى يلتقى المجرد والمجسد ، وحتى ينتقل إلى القارئ الإحساس من خلال أجزاء الصورة المتفرقة التى تخبو أحياناً نحو التجريد الكامل وأحياناً تتخذ صور الأشياء المحسوسة ، فتتسرب إلى الذهن عن طريق التجريد والانطباعات الحسية جميعاً (Abstractions and sense impressions) انظر مثلاً قصيدة الشاطئ المهجور (من نفس الديوان) والتى تقول أبياتها الأولى :

موجةَ السِّحرِ من خفىٍّ البحور	اغمرى القلب بالخيال الغمير
أقبلى الآن من شواطئ أحلا	مى وردّى علىَّ نَفْحَ العبير
وأصخبى فى شعاب قلبى وضجى	فوق آلامه الجسام وثورى
أيقظى فيه من فتون وسحر	ذكريات من الشباب الغرير
إنها ذكريات أمسية مرَّ	تْ وأيامِ غِبْطةٍ وسرورِ

فالشاعر هنا يبدأ بالمناجاة (Apostrophe) مستخدماً الصفة المنعكسة (بإضافة الموصوف إلى الصفة) أى واصفاً الموجة بالسحر ، فهى موجة من السحر وموجة ساحرة (كقولك رجل الكرم والمروءة) ومستعيناً بصورة نوعية أيضاً هى (خفى البحور) ، وهى الصورة التى ابتدعها الرومانسيون منذ وردزورث وحتى شلى ، صورة البقاع الخفية فى النفس أو الذهن التى لا يصل إليها ضوء الشمس (انظر « قبلاى خان » لكوليردج) فهى بحور رمزية لأنها مع رحابتها لا تراها العين ، ومن ثم فهى تتحول إلى ما يشبه ما يقوله شلى عن « بحر الشقاء الواسع العميق » ، ولكن على محمود طه يسرع بإيضاح معنى السحر بإيراد مرادف هو الخيال ، وهما لفظتان رومانسيتان شاعتا عند شلى (Charm, fancy) والمقصود بالخيال هنا استدعاء الذكرى (Conjuring up memories) مثلما يستدعى الساحر صور الأرواح والجان. فالخيال إذن ليس التخيل بل الأطياف . وهو معنى يتأكد ثانياً فى البيت التالى فى صورة الأحلام التى يوردها الشاعر أثناء تقديمه لجزء آخر من أجزاء الصورة وهى صورة الشواطئ ، فالموجة والبحور كلمتان تؤديان إليها ، ولكنه لا يدع الصورة تكتمل دون أن يمزجها بصورة النسمات العاطرة التى يحتمل أن تهب على الشاطئ برغم أنها صورة عبير أقرب إلى شذى الزهور منه إلى النسمات . ولذلك فنحن حين

نسير مع الصورة بعد ذلك نكون قد تحررنا ، إن صح هذا التعبير ، من التقيد بالشاطئ والموجة ، ودخلنا فيا يرمى إليه حقًّا وصدقاً وهو البحر الخفى فى نفسه ، حتى تصبح شعاب قلبه شعاباً مرجانية أو بقاعاً خفية يعلو فيها الموج ليحيي مشاعر الماضى ! ولهذا نجد فى البيت الرابع تصريحاً بأن الموجة سوف توقظ الذكريات وفى البيت الخامس تصريحا بلون هذه الذكريات ، وطبيعة الفرح الذى يستدعيه الشاعر . أى أننا فى عبورنا من البيت الأول إلى الخامس نكون قد طرحنا صورة البحر وخلفناها لنواجه المجردات المباشرة (فتون — سحر — ذكريات — الشباب — الغرير — أمسية — أيام — غبطة — سرور) — ولا أدل على منهج التقاء التجريد بالتجسيد ثم العودة إلى هذا وإلى ذاك من عودة الشاعر إلى صورة الشاطئ مرة ثانية بعد الأبيات ٤ — ٩ حين تطالعنا صورة صخرة محددة على الشاطئ .

فتبينتُ فى الشواطئِ حوْلى أثراً من غرامنا المأثورِ
صخرةً كانت الملاذ لقلـ ـبين حبيبين فى الشبابِ النضيرِ

وبعد ذلك يطالعنا بألوان الذكريات التى استرجعها ، متبعاً منهج الاستعارة الممتدة (Extended metaphor) التى تقدم أحيانا صوراً حقيقية لبحر وصخر وماء ، وأحياناً صوراً رمزية لهناء الحب الذى يتمثل فى لقاء العاشقين على هذه الصخرة .

ولا يعنى هذا أن على محمود طه يلجأ دائمًا أبداً إلى هذا المزج فى شعره ، فهو — شأنه شأن شلى — يستطيع أن يركز على مشهد بعينه فيصفه وصفاً تفصيليًّا واقعياً يغلب عليه أسلوب التأمل الوصفى (Meditative-descriptive style) الذى ابتدعه وردزورث تطويراً لأسلوب الوصف والتأمل الذى كان قد ساد أواخر القرن الثامن عشر . وربما كان لنا فى هذا السياق أن نرصد شيوع صور البحر عند على محمود طه شيوعاً لم يسبق له مثيل فى العربية (انظر قصيدته « إلى البحر ») ولا أظن أنه استقاه من تراث الأدب العربى قديمه أوحديثه . ولا نستطيع بطبيعة الحال أن نعزو هذه الظاهرة إلى عامل بعينه — سواء أكان هذا هو ما عرف عن على محمود طه من ولع بالسفر بالبحر وما قضاه من زمن بين ربوع أوربا ، أو ما قرأ من شعر الرومانسيين الإنجليز الذين ترجم لهم وتأثر بهم . وعلى أى حال فالظاهرة التى تلفت النظر أنه يسمى ديوانه الأول « الملاح التائه » والثانى « ليالى الملاح التائه » وفى آخر دواوينه تطالعنا قصائد عن رحلة البحر على حاجز

السفينة و « البحر والقمر » و« تحت الشراع » . كما يذكر أبناء العربية ويألفون الصور التى أبدعها فى قصيدتيه « الجندول » و« كليوباتره » اللتين تحتلان مكاناً شامخاً بين أعمال محمد عبد الوهاب الموسيقية . بل إن إهداء ديوانه الأول ليستلفت النظر بصفة خاصة إلى أولئك الذين يستهويهم الحنين إلى المجهول ! إلى التائهين فى بحر الحياة ! إلى رواد الشاطئ المهجور ! وصور البحر لديه متعددة يطول رصدها ؛ ولكننا يمكن أن نقسمها إلى قسمين رئيسيين : الأول يتضمن صور البحر الاستعارية التى قد تمتد فتشمل القصيدة كلها (مثل قصيدة « الملاح التائه ») وقد تقتصر على بيت أو أبيات متفرقة يرمز البحر فيها للرحابة والعمق والتيه « أدرك التائه فى بحر الهوى » « فاجعل البحر أماناً حوله » « يتفانى الغيم فى البحر العباب » – « قد الفلك إلى بر الرضى » – « بحر الحياة الفائر الزَّبَد » – « هيمان بين شواطئ الأبد » ، « تهفو على الأمواج صورته » – « ألقاك فى بحر من الرعب » ، « وترد عنك المائج الصخبا » . ويتضمن القسم الثانى صور الماء ، سواء صور البحر أو النهر أو البحيرة التى تعتبر جزءاً من مشهد حى يهب القصيدة وحدة شعورية وتماسكاً غير مألوفين فى تقاليد القصيدة العربية القديمة ذات الأغراض (أو الموضوعات) المتعددة . فالصور التى تحفل بها قصيدته « على الصخرة البيضاء » (من أول ديوان له) والصور التى تحفل بها قصائد « على حاجز السفينة » و« البحر والقمر » و« تحت الشراع » (من آخر ديوان) تمثل ولعاً بصور البحر لا يدانيه ولع .

وسواء أكان ذلك من تأثير شلى أم نتيجة لتأثير سواه ، فإن على محمود طه يشترك مع هذا الشاعر الإنجليزى فى ظاهرة لم تكن شائعة فى شعر كيتس أو بيرون ، بل لم تكن شائعة فى شعر وردزورث أو كوليردج (باستثناء الحلم الذى يرويه وردزورث فى الكتاب الخامس من قصيدة « المقدمة » . وباستثناء قصيدة « الملاح الهرم » (لكوليردج) وهى الظاهرة التى يمكننا – من وجهة النظر العربية – أن نؤصلها مستعينين بما يسميه « كارل جوستاف يونج » بالأنماط الفطرية الأولى أو الأصلية[1] (Archetypal patterns) وهى الصور الأولية التى ارتبطت فى قلوب البشر وعقولهم على مر الزمان بالعناصر الأربعة الماء والهواء والنار والتراب . وما أسهل أن نرى كيف استبدل على محمود طه الماء بالتراب ! أى أنه ينشد فى صور البحر والماء (بصوره المتعددة) بديلا لصور الصحراء التى عرفها الشعر العربى وأبدعها أيما إبداع .

---

(١) Bodkin M Archetypal Patterns in Poetry O.U.P. 1934

ولا شك أن فن تصوير البحر(Iconography of the sea)يماثل فن تصوير الصحراء ، إذ يبرز كلاهما رمزاً للانطلاق والتيه والحيرة ومواجهة المجهول[1] – وإذا كانت قصيدة « على الصخرة البيضاء » تعالج مأساة يقول الشاعر إنها حقيقية ، فإن تصويرها يماثل فن التصوير الذى اتسم به تصوير شلى لمثل هذه المشاهد . فالشاعر يقف وحده فى مواجهة البحر وهو يتأمل « الشاطئ المجهول » ثم يرسم لنا صور الغروب الذى ينشر ظلاله الحزينة على الأمواج ، وصور غضب الريح والأمواج ، تماماً مثلما يفعل شلى فى قصيدة « الريح الغربية » وقصيدة « التلال اليوجانية » وقصيدة « هروب الحب » وأخيراً ، وربما كانت هذه أهمها ، قصيدة « الزمن » .

ويشترك على محمود طه مع شلى فى هذه الصور التى تنحو منحى الرمزية إذ أنهما يريان فى الأمواج والرياح والصخور والسحب رموزًا لمشاعر إنسانية ، ويتخذانها وسيلة لتأمل حال الإنسان فى الأرض ، حال الفرد التائه وحال البشر الذين يواجهون كوناً عريضاً شاسعاً لا سبيل إلى فهمه إلا عن طريق الرمز والإيحاء .

* * *

ولعل مما يوحى بتأثير شلى فى شاعرنا العربى أو احتمال هذا التأثير على أية حال ، هو تصوير الموت والقبور فى نطاق ما نسميه بشعر الرثاء . ونحن نعرف شعر الرثاء فى العربية وندرك تقاليده وأبعاده ، كما أننا نعلم تقاليد شعر الرثاء فى الآداب الأوربية القديمة ، وكلها تدور حول مناقب الراحل عن هذه الدنيا ، وتحاول إحياء ذكره بالكلمة بين الأحياء . ولكن شلى يختط لنفسه منهجاً آخر يختلف كل الاختلاف عمن سبقوه – حتى عن ويردزورث الذى أبدع قصائد عدة فى هذا المجال – إذ أنه لا يركز على محاسن الراحل بقدر ما يجعل من لحظة الرحيل لحظة تأمل لفكرة الموت ، والتساؤل عن معنى الفناء ومعنى البقاء . أى بإيجاز لمحاولة البحث عن معنى للحياة نفسها .

ولقد تأثر جيل كامل من الشعراء فى انجلترا بهذا اللون الجديد من شعر الرثاء ، إذ أصبحت فكرة الموت مرادفة لفكرة الميلاد ، وأصبح العدم مرادفاً للوجود نتيجة لشعر وردزورث أولاً الذى ربط بين الإنسان والطبيعة حين جعل الموت يمثل مرحلة انتقال من حال يجهد فيه الإنسان نفسه

---

(١) Auden W.H. "The Enchafed Flood," Lodòn, 1951.

لكى يصل إلى التمازج مع الطبيعة روحاً وجسداً ، إلى حال التمازج الكامل والصادق أى حال الاندماج الجسدى فى الكون بحيث يصبح القبر – كما يقول – سريراً بارداً[١] يشهد أحلاماً عن الأرض لا تنتهى ؛ وثانياً نتيجة لشعر شلى الذى أكد على الجوانب الأفلاطونية فى تصوير الموت فإذا هو يبتعد عن فكرة الاندماج مع الطبيعة ويقترب من فكرة التحرر من الطبيعة ، بمعنى أن الموت لم يكن لديه حالاً تحقق التمازج مع الطبيعة الخارجية (أى المادية) بقدر ما كان تحرراً من قيود الجسد التى تفرض لوناً من ألوان السلوك والتفكير والإحساس ، بظلال كثيفة على الروح ، ويحجب عن البصيرة الكثير من رؤى الحقيقة .

وتسود هذه الصور صور الموت والقبر ، فى مراثى على محمود طه . فهو يقترب من « آلاستور » فى تصويره للقبر ؛ وذلك فى قصيدته « قبر شاعر » ، ويقترب من « أدونيس » فى رثائه لشوقى ، بينما يحافظ على تقاليد الرثاء العربية القديمة فى رثائه لحافظ . إننا نسمع لأول مرة من يصور القبر فى صورة خميلة تنتمى إلى دنيا الأحياء أكثر مما تنتمى إلى دنيا الراحلين ، ونكاد نأنس إليه منذ مطلع القصيدة :

رَفَّتْ عليه مُورِقاتُ الغصونْ وحفَّه العشب بنُوَّارهْ

حتى يصل بنا إلى هذا المشهد الغريب :

وجاورتْهُ نخلة باسقة تجثم فى الوادى إلى جَنْبِهِ
تئنُّ فيها النسمة الخافقة كأنما تخفُقُ عن قلبِهِ
وتُرسلِ الأغنيَّةَ الشائقةْ قُمريةٌ ظلَّت على حُبِّهِ

وهو غريب لأنه غير مألوف فى الشعر العربى على الإطلاق . إذ طالما رأينا الشعراء العرب – وبخاصة شعراء مدرسة البعث أو الإحياء – ينفرون من صور القبور ويحاولون التركيز على حياة الراحل بدلاً من تصوره فى القبر . وحتى حينما يشيرون إلى القبر فهم يستخدمونه استخداماً استعارياً عابراً لا يتجاوز البيت أو البيتين على نحو ما نرى فى هذا البيت لحافظ إبراهيم :

أيا قبرُ هذا الضيف آمالُ أمه فهلِّل وكبِّر والقَ ضَيفَكَ جاثيًا

---

(١) وردت هذه الصورة فى قصيدة تأملات الخلود (Immortality Ode) فى نصها الاصلى ثم حذفت بعد أن اعترض عليها كوليردج .

أما هنا فإن الصور التى تتردد فى « آلاستور » ثم فى « أدونيس » تبرز بوضوح فى ثنايا القصيدة :

يمد فوق القبر منه الجناحْ ويرسل المنقار فى رَكْبِهِ
أفضَى إلى الراقد فيه وباحْ بأنه الملهم من فَنِّهِ
فمن قوافيه استمدَّ النُّواح ومن أغانيه صدى لحنِهِ

بل إن صورة الطير نفسها — صورة الطائر الذى يهبه الشاعر القدرة على صوغ الفن الصادق الأصيل (أو يفترضها فيه) — صورة جديدة على الأدب العربى . فتصوير الطيور فى الأدب العربى مرتبط بترحالها وطيرانها (أسرب القطا هل من معيرٍ جناحَهُ) ، أو بنوحها وغنائها (أبكت تلكُم الحمامة أم غنت) (يا نائح الطلح أشباهٌ عوادينا) أو حتى بطاقتها على التغريد (وإنى لغرِّيد هذى البطاح) ؛ ولا ينزع الكثيرون من شعراء العربية إلى خلق الصور الممتدة فى قصائدهم لتصوير طائر بعينه أو لإضفاء الشاعرية الخاصة عليه . وبإيجاز فإن الجديد هنا هو الاهتمام بالطائر فى ذاته وتشبيهه بالشاعر بدلاً من تشبيه الشاعر به . وهذه هى النزعة الرومانسية الجديدة التى تبرز فى محاولة على محمود طه الارتباط بعناصر الطبيعة المحيطة به . فهو يرى ذاته فى طائر بعينه مثلما يفعل شلى فى القبرة وهو يرى ذاته فى الفراشة والسحابة ، مثلما يفعل فى عاشق الزهر ، ومثلما يفعل شلى فى السحابة ، والمرثية ، واللحن الحزين ، وما أشبه تصوير الفراشة فى « عاشق الزهر » بتصوير شلى للقبرة ، وبخاصة تصويره لقدرة الشاعر على (الاختباء فى نور الفكر) وهى العبارة التى وردت فى قصيدة القبرة لشلى وترددت أصداؤها فى قصيدة رثاء حافظ ابراهيم (وخبَا من مصابح الفكر نورُ) وقصيدة غرفة الشاعر : (مسلمًا رأسك الحزينَ إلى الفكر) . وجوهرها هو طاقة الشاعر الخاصة على رؤية الجمال والاستجابة له ، والتفاعل والتقابل والتبادل بين الفن والجمال . فالشاعر يبرز الجمال والجمال يخلق الشاعر :

فما كنتُ لولاه طائرًا غَرِدًا ولو جهلت الغناء ما كانا

والتركيز على فكرة الجمال المجردة يقودنا إلى تأمل منهج على محمود طه فى التجريد واستخدامه للأسطورة اليونانية فى ديوانه « أرواح وأشباح » .

إن على محمود طه يقدم هذا الديوان تقديمًا يدل على وعيه الكامل بما يفعل ، أى إدراكه للثراء الشعرى الذى يمكن لقصائده أن تكسبه من الأسطورة اليونانية . .هو يستخدم هذه الأساطير إذن باعتبارها رموزًا شعرية يدرك مدى تنافيها مع التقاليد العربية والدينية ، ويدرك أنها مستمدة بكاملها من تراث ثقافة أجنبية سواء أكان مصدره فى ذلك غير مباشر أى أنه استقاها من « أغريقيات أبى شادى »[1] أم مباشرًا أى أنه استقاها من قراءاته وللشعراء الرومانسيين الإنجليز فهول يقول فى المقدمة :

« هذه الأرواح تهيم أشباحها ويدور حوارها فى صفحات هذا الكتاب . يعيش بعضها فى عالم الحقيقة ويضطرب البعض الآخر بين عالمى الأساطير والخرافات . لم أسع إليها عن عمد ولم ألقها مصادفة ولكنى تبينتها صوراً يتمثلها خيالى وحديثاً يتردد فى خطرات نفسى فوجدت مطابقة بينها وبين أشخاص قرأت لهم وسمعت عنهم . ورأيت اتفاقاً ومواءمة بين ما نزعوا إليه فى عالم الروح وما صنعوه فى عالم المادة . فعرضت للطبائع والغرائز والأهواء ، واستعرضت الوقائع والآثار والأسماء فأيقنت أن كلا يكاد أن يكون المعنية بهذا الحوار ، المتسق طبائعه وغرائزه على هذا الغرار .

« وحبب لى هذا الجو الإغريقى الساحر وأساطيره الغادية الشادية أنى وأنا أتمثل هذه الأرواح صوراً واستلهمها إحساساً وفكرًا يُخيّلُ لى أن روحى قد انسرقت من طيفها فيما يشبه أحلام اليقظة أو لحظات الشرود الإلهى ، مأخوذة بما ترى مشفقة مما تسمع ، وكأنى بها وراء سحابة فى عالمها الذى سبق لها أن عاشت فيه عند بعثها الأول . ووجدت نفسى فى طريق أفلاطون ومثله العليا ، فتنفست فى هذا الجو طليقاً حرًا لا تقيدنى بيئة أو عقيدة ، ولا يحد من حريتى حذر أو اتهام ، وأرسلت بصرى فى هذا الطريق الصاعد البعيد فلم يصل إلى مداه ... » .

والواضح من هذا الحديث أن على محمود طه يحاول أن يتجنب الوقوع فى المحاذير التى يفرضها

---

(١) نص كتاب محمد عبد الحى « الاسطورة الاغريقية فى الشعر العربى المعاصر » ص ٦٩ (القاهرة – ١٩٧٧)

الدين الإسلامى – دين التوحيد ، وهى المحاذير التى تجعل من تعدد آلهة اليونان شركاً ما بعده شرك ، إذ أنه يلجأ إلى ما يسمح به الإسلام من وجود الجن والعفاريت – (قال عفريت من الجن أنا آتيك به قبل أن تقوم من مقامك) (قل أُوحِىَ إلىَّ أنه استمعَ نَفَرٌ من الجن) – ووجود الملائكة والأرواح ؛ ولذلك فهو يسمى آلهة اليونان أرواحاً ويؤكد أنه يستقيها من عالمى الأساطير والخرافات . وهو فى هذا وذاك يصر على أنها رموز للطبائع والغرائز والأهواء (وهو ما يذهب إليه آلدوس هكسلى فى تفسيره لهذه الآلهة الوثنية) ومن ثم فهو يدير الحوار بينها فيما يشبه المسرحية دون أن يخرج إلى النور مسرحية حقًّا .

وربما كان جوهر هذا العمل هو وعى الشاعر بأنه يستمد رموزه من عالم الخرافة حتى يستطيع أن يصل بها إلى بعض حقائق النفس البشرية حتى لو استتبع ذلك تغيير معانى بعض هذه الأساطير والخرافات . والذى يفعله على محمود طه هنا هو الاستعانة بالأسماء وحسب ، دون استلهام المعانى الحقيقية الكامنة وراء كل منها . وأقصد بالمعانى الحقيقة تلك المعانى التى ارتبطت فى الأساطير اليونانية بها ، وهذا هو ما يفعله شلى فى « بروميثيوس طليقًا » . ولذلك فإن هجوم محمد مندور على الشاعر[1] لابتعاده عن « الصور التاريخية » و« الحقائق التقليدية » لتلك الأسماء هجوم لا يقتضيه الموقف ، لأنه يفترض أن لهذه الأساطير حقائق وصوراً تقليدية ينبغى عدم تجاوزها أو تغييرها . وربما كان يمكن للشاعر حقا ألا يستعين بها ، ولكنه وقد استعان بها باعتبارها أرواحا وأشباحاً غريبة عن ثقافتنا العربية وعن تراث الشعر العربى ، فلا بأس من أن يضفى عليها مفهوماته الخاصة ؛ مهما اختلفت عن الأصل اليونانى ومهما كانت دلالاتها الجديدة بالنسبة إليه .

إن على محمود طه لا يتجاوز هدفه فى استخدام هذه الأساطير لإبراز بعض مظاهر الصراع الذى طالما شغل ذهنه وانعكس فى شعره بين الشاعر ودوره بين الناس ، وبين الخيال الذى يشده إلى فردية أو انحصار فى ذات بشرية تتنازعها غرائز لابد لها فى صوغها . ولا شك أنه لا يصل فى أى موضع من مواضع « المسرحية » أو « الحوارية » إلى مواقف تشبه المواقف التى استخدمت فيها الأساطير اليونانية سواء فى الأدب العربى القديم أو الأدب الحديث ، كما أنه لا يقترب من استخدام شلى لهذه المواقف ، ولكنه على أى حال يدفع برموز ذات وزن أدبى فى سياق خاص فيشق به طريقاً جديداً له أهميته .

---

(١) انظر « فى الميزان الجديد » ص ٣٠ – ٣١



خـــاتمـــة

لا أدرى لماذا أحس أننى عشت مع هذه الرسالة سنين طويلة أكثر مما هى عليه فى الواقع . ولعل هذا الإحساس ثمرة ما شغلته الرسالة من فكرى . فقد كانت شغلى الشاغل فى كل مكان حللته ، وفى كل وقت قضيته ، بل برزت فى خاطرى فى مواقف أبعد ما تكون عن الجامعة والدراسة الجامعية .

وعلى الرغم من يقينى أن الرسالة تكشف عما بذلته فيها من جهد ، فإن العرف الجامعى يطلب إلىّ أن أتحدث عنها . ويجتاحنى شعور جارف أن زملائى من الدارسين للماجستير أو الدكتوراه يقومون ببحث واحد ليحصلوا على ما يسعون إليه من درجات علمية . أما أنا فكان على أن أقوم ببحثين معاً : بحث فى اللغة الإنجليزية عن شاعرها الشهير شلى ، وبحث فى العربية عن شعراء كثيرين تأثروا بشلى وبالمدرسة التى انتمى إليها ، وهى الرومانسية ، وعلى رأس هؤلاء الشعراء شاعرنا المعروف على محمود طه . وقد أجبرنى هذا على الوفاء بحق كل من البحثين وكأنما هو موضوع دراستى الوحيد . فجمعت مصادره ومراجعه ، واستقصيت مادته ، ومسحت ميدان دراسته كله ، لأستطيع أن أكون على يقين أو ما يقرب من اليقين عند إطلاق الأحكام .

وقد خرجت من هذا البحث بدراسة مطولة عن المدرسة الرومانسية العالمية ، وما حملته من خصائص مشتركة ، وما تميزت به فى كل من ألمانيا وفرنسا وإنجلترا ، كما خرجت بدراسة على شيء

من الطول للرومانسية المصرية . ولكننى اضطررت عند تدوين الرسالة إلى كثير من الحذف ، وإلى الاقتصار على ما يتصل بالرسالة اتصالا وثيقا كيلا أطيل فأُملّ ، أو أتوسع فأعمم ، أو أنجرف فيضيع جهدى فى المجالات الأولى وأضطر إلى شىء من التّهاون فى المجالات الأخيرة .

وقد منحنى هذا البحث صورة دقيقة للرومانسية المصرية : منابعها الغربية مادة وخصائص واتجاهات ، فبرزت العلاقات المشتركة بينها وبين الرومانسيات الإنجليزية خاصة ، وما منحه إياها التّراث العربى القديم الذى كان من المحتم أن يترك آثاره الواضحة. وفى يقينى أن ذلك مايزال ميدانًا بكراً يحتاج إلى درس عميق متخصص بل ربما عدة دراسات متخصصة .

ورسمت صورة موجزة فى هذا البحث لحياة الشاعر شلى ، ربما لا تضيف كثيراً إلى الدراسة النفيسة التى قام بها الأستاذ محمد حسين هيكل فى كتابه « تراجم مصرية وغربية » ، والصورة الأدبية التى نقلها للقارئ العربى أحمد الصاوى محمد فى كتابه « شلى أو قبور فى جنة الحب » عن أندريه موروا . ولكننى أعتقد أن دراستى أعطت لآثار شلى من العناية ما يفوق غيرى من الدارسين ، ولا سيما الجانب النقدى عنده . فقد درسته دراسة مستفيضة لم تبخل بشىء من الرجوع إلى كتابات شلى وكتابات الكاتبين عنه ، والناقدين له والمدافعين عنه . فقد أسهم فى معركة نقدية واسعة ، نرى نتائجها بارزة فى كتابه المعروف « دفاع عن الشعر » وفى مقدمات بعض قصائده ، وفى بعض كتاباته الأخرى . وعلى الرغم من أننى اضطررت إلى اختصار هذه الدراسة النقدية ، فإننى أعتز بما بقى منها ، وأومن أنه يومئ إلى ما حذفته .

وعلى الرغم من أن دراستى تهتم بتأثير شعر شلى ونقده فى الشعر المصرى ، فإننى رأيت أن أتمّ الصورة عندما وجدت فى بعض قصائد شلى ما يدل على اتصال بالثقافة الإسلامية والعربية . فخصصتُ هذا الجانب على ضآلته بوقفة قصيرة عنده .

وإنما استقصيت البحث فى بواكير اتصال الأدباء المصريين بشلى ، وبوادر أخذهم منه واستلهامهم شعره . وما أثاره ذلك وأمثاله من حركة فكرية نشطة تدعو إلى ترجمة الشعر غير العربى إلى اللغة العربية نثراً أو شعراً ، أو تعارض ذلك ، وما استند إليه كل من الفريقين من دعائم .

كذلك استقصيت ما ترجم من شعر شلى إلى العربية . سواء أكان قصائد مطولة أو قصيرة ، تامة أو مقطوعات غنائية أو مسرحية مثل تشنشى وبروميثوس طليقاً ، وما ترجم فى صحف أو مجلات أو كتب ، وما هو جدير باسم التّرجمة وما هو جدير بأى اسم آخر غير الترجمة ،

وماكانت ترجمته دقيقة وماكانت غير دقيقة ، وماكان منها نثراً وماكان شعراً .

درست كل هذه الترجمات دراسة أعتقد أنها مسهبة ، قامت على مقابلة كل واحدة منها بالأخرى ، وعلى إبانة دقة الترجمة وما أباحه المترجم لنفسه من تصرف بالحذف أو الإضافة أو التغيير . وفى اعتقادى أن هذه الدراسة أصيلة لم يقم أحد بمثلها عن شلى أو غيره من الشعراء .

وقد كشف هذا العمل عن قصائد لقيت الحب من الأدباء المصريين فأقبلوا على ترجمتها حتى تعددت الترجمات . وقد التقطت أربعًا من هذه القصائد أفردت لها فصلا خاصا بها لأنها ظاهرة جديرة بالدراسة . وكشف هذا العمل أيضاً عن بعض الأدباء الذين ترجموا قصيدة واحدة أكثر من مرة مثل على محمود طه فى « القبرة » التى نشرها ثلاث مرات ، أجرى فى كل منها بعض التغيير ، بل ترك بعض الأبيات فى إحدى الترجمات وذكرها فى غيرها .

وكان الختام الطبيعى التماس آثار موضوعات شلى وصوره ولغته عند على محمود طه خاصة ، والرومانسيين المصريين عامة ، وقد كشف هذا البحث عن عمومية التأثير ، وخطأ الوقوف عند الصور الجزئية والادعاء بالأخذ فيها . لقد وضع البحث أيدينا على نتائج أعتقد أنها ستكون ذات قيمة فى ميدان الدراسات المقارنة ، وستكون نافعة لمن يقوم بمثل دراستى بعدى .

أرجو أن أكون قد وفقت فى هذه الدراسة البكر ، وأن أكون قد أفلحت فى الأداء وفى الوصول إلى الغاية المنشودة . بإذنه تبارك وتعالى .



المصادر والمراجع



المصادر

الدواوين :

المؤلف	الديوان	النشر
أبو شادى أحمد زكى	عودة الراعى	التعاون القاهرة سنة ١٩٤١
	أصداء الحياة	القاهرة
	فوق العباب	التعاون سنة ١٩٣٥
	مختارات وحى العام	دار العصر سنة ١٩٢٨
	الشفق الباكى	م . السلفية القاهرة سنة ١٩٢٦
	الشعلة	م . التعاون القاهرة سنة ١٩٣٣
	مسرح الأدب	م . المؤيد القاهرة سنة ١٩٣٨
	الينبوع	م . التعاون سنة ١٩٣٤
	أنداء الفجر	ط ٢ م . التعاون سنة ١٩٣٤
	قطرة من يراع	ط ٢ التأليف والنشر سنة ١٩١٠
	أطياف الربيع	م التعاون سنة ١٩٣٢
	الآلهة	دار العصر ١٩٢٧
	أشعة وظلال	م الشباب بمصر سنة ١٩٣١
	مها	م السلفية سنة ١٩٢٦
إسماعيل محمود حسن	أغانى الكوخ	الاعتماد سنة ١٩٣٥
	هكذا أغنى	الاعتماد سنة ١٩٣٨
البارودى	الديوان	القاهرة مطبعة دار الكتب ١٩٤٠
البستانى سليمان	الإلياذة	الهلال سنة ١٩٠٤
جودت صالح	ديوان	العصرية الأهلية الحديثة ١٩٣٤

حافظ إبراهيم	ديوان	دار الكتب سنة ١٩٣٧
حسن محمد عبد الغنى	من وراء الأفق	
	من نبع الحياة	المعارف سنة ١٩٥٠
	مافى من العمر	الخانجى سنة ١٩٥٤
شكرى عبد الرحمن	الديوان	المعارف سنة ١٩٦٠
شوقى أحمد	الشوقيات	م . دار الكتب سنة ١٩٤٦
الصيرفى حسن كامل	الألحان الضائعة	التعاون سنة ١٩٣٤
	الشروق	دار المعارف ١٩٤٨
طه على محمود	الشوق العائد	دار إحياء اللغة العربية سنة ١٩٤٥
	ديوان الملاح التائه	فن الطباعة سنة ١٩٤٢
	الملاح والتائه وليالى الملاح التائه	
	أرواح شاردة زهرة وعمر	
	أغنية الرياح الأربعة	
العقاد عباس محمود	الديوان	الصيانة والإنتاج أسوان سنة ١٩٦٧
المازنى إبراهيم عبد القادر	ديوان	المجلس الأعلى للفنون والآداب سنة ١٩٦١
	(مقدمة) عبد الرحمن شكرى	
مطران خليل	ديوان	دار الهلال سنة ١٩٤٩
مفتاح رمزى	رسائل فى النقد	
ناجى إبراهيم	ديوان	دار المعارف سنة ١٩٦١
	وراء الغمام	دارا العودة ١٩٧٣
	ليالى القاهرة	نسخة دار الكتب رقم (١٨٦٧٦)

المراجع

الدسوقى عبد العزيز - جماعة أبولو - معهد الدراسات العربية سنة ١٩٦٠

الدسوقى عمر - فى الأدب الحديث - البيان العربى سنة ١٩٥٢

العقاد عباس محمود - دراسة وتحية

شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى - القاهرة سنة ١٩٣٧

العقاد والمازنى - الديوان - القاهرة سنة ١٩٢١

القلماوى سهير - محاضرات فى الأدب المقارن - آلة كاتبة سنة ١٩٧٧

مقدمة كتاب الأعمال الكاملة لعبد الرحمن شكرى سنة ١٩٨٠

الملائكة نازك - شعر على محمود طه - معهد الدراسات العربية سنة ١٩٦٥

السحرتى مصطفى عبداللطيف - شعراء معاصرون - دار الكرنك سنة ١٩٦٩

شعراء مجددون - رابطة الأدب الحديث سنة ١٩٥٩

تاجر جاك - حركة الترجمة بمصر - دار المعارف سنة ١٩٤٥

ضيف شوقى - دراسات فى الشعر العربى المعاصر

عابدين عبد المجيد - بين شاعرين مجددين أبوماضى وعلى محمود طه - مطبعة الشبكش سنة ١٩٥٢

عبد الحىّ دياب - عباس العقاد ناقداً - الدار القومية القاهرة ١٩٦٥

عبد الرحمن شكرى - مركز الدراسات العربية - الجامعة الأمريكية سنة ١٩٨٠

عوض لويس - بروميثيوس طليقاً - النهضة المصرية سنة ١٩٤٧

فهمى ماهر حسن	تطور الشعر العربى الحديث	النهضة سنة ١٩٥٨
فؤاد نعمات أحمد	أدب المازنى	الخانجى سنة ١٩٦١
كمال نشأت	أبو شادى وحركة التجديد فى الشعر العربى الحديث	القاهرة سنة ١٩٦٧
المرصفى حسين	الوسيلة الأدبية (١و٢)	القاهرة سنة ١٢٨٩ هـ
نعيمة ميخائيل	الغربال	دار صادر بيروت سنة ١٩٦٠
مندور محمد	الشعر المصرى بعد شوقى ثلاثة أجزاء	معهد الدراسات العربية سنة ١٩٥٥ وسنة ١٩٦٩
	فى الميزان الجديد	القاهرة سنة ١٩٤٤
	فى الأدب والنقد	القاهرة سنة ١٩٤٩
هلال محمد غنيمى	الرومانتيكية	م . نهضة مصر
	دور الأدب المقارن فى توجيه دراسات الأدب العربى المعاصر	معهد الدراسات العربية سنة ١٩٦٢
هيكل أحمد	تطور الأدب العربى الحديث	سنة ١٩٦٨
نشأت كمال	أبو شادى وحركة التجديد	دار الكاتب سنة ١٩٦٧

المصادر والمراجع الإنجليزية

(١) المصادر (النصوص)

نصوص من شلي :

1- *Clark David Lee ed.*
Shelly's Prose or the Tempest of A Prophecy Albuguerque.
The University of New Mexico Press 1954.

2- *Hutchinson Thomas, ed.*
The Complete Poetical works of Shelly.
Oxford The Clarendon Press 1904.
New reprint corrected by G.M. Mathews 1970

3- *Engpen Roger and Walter E. Pech, eds.*
The Complete works of Percy Bysshe shelly
10 Vols London. Ernest Beun 1926—1930.
Julian Edition

4- *Jones Frederick L. ed*
The Letters of Percy Bysshe Shelly
2 Vols Oxford The Clarendon Press 1964.

5- *Jordan J.E. ed.*
A Defence of Poetry.
U.S.A. The Bobbs Merrill Co. Inc. 1965.

6. *Rogers Neville ed.*
The Complete Works of Percy Bysshe Shelly
Oxford The Clarendon Press 1972.

7. *Zillman Lauvrence John ed.*
Shelly's Prometheus Unbound A Yarisorum ed.
Seattle University of Washington Press 1959

نصوص تتعلق بشلي :

1- *Palgrove, Francis Turuer ed.*
The Golden Treasury of the Best Songs and Lyrical Poems in the

English Language (1st series 1861 2nd series 1897)
Oxford University Press 1907 Forth Ecdit on 1940

2- *Allot M. ed.*
The Complete Poetical Works of Keats
J. Longman London 1970.

3- *Coleridge E.H.*
Complete Poetical Works of Coleridge S.T.
Oxford University Press 1912
Watson G. ed.
Biographia Literaria
London Deut. J.M. sons Ltd. 1906

4- *Jordan J.E. (Peacock)*
A Defence of Poetry (The Four Ages of Poetry)
U.S.A. The Bobbs-Mcrill Co.) (1820) 1965.

5. *Prothero R.E. Murray.*
The Complete Works of Byron (1898 - 190)

6. *Zall P.M ed.*
Lyrical Ballads *Wordsworth* Mebraska (1966)

المراجع

(١) دراسات عن شلي حياته وفنه :

1. *Aveling Edward Eleanor*
   Shellys' Socialism (1st ed. 1888) Manchester Preger 1947
2. *Baker, Carlos.*
   Shelley's Major Poetry. (The Fabric of a vision)
   Princeton University Press 1948
3. *Barrel J.*
   Shelly and TheThought of His Time.
   New Haven. Yale University Press 1947
4. *Bloom Harold*
   Shellys' Myth Making
   New Haven Yale University Press 1959
5. *Bradley A.C.*
   Shellys' View of Poetry. Oxford Lectures on Poetry O.U P. 1909.
6. *Butter P.H.*
   Shelley's Idols of the Cave. Edinburgh University Press 1954
7. *Cameron Keurneth Nell ed.*
   1/ Shelly and His Circle (1773 - 1822).
   Cambridge Mass. Harvard University Press 1961
   2/The Young Shelly. Genesis of A Radical.
   New York Macmillan 1950
8. *Fogle Richard Harter*
   The Imagery of Keats and Shelly A comparative Study
   Chapel Hill University of North Carolina Press 1949.
   Paris Didier 1962.
9. *Lemaitre Helene*
   Shelly Poète des Eléments.
10. Paris Didier 1962. *Norman Sylva*
    Flight of the Skylark. (The Development of Shellys' Reputation).
    Norman University of Oklahoma Press. 1954.
11. *Notopoulos James A.*
    The Platonism of Shelley:
    A Study of Platonism and the Poetic Mind.
    Durhane Duke Univers ty 1949.

12. *Peyre Henri*
Shelley et la France. Le Caire 1935.

13. *Pottle F.A.*
The Case of Shelly in English Romantic Poets.
Abrams M.H. ed. London. O.U.P. 1975

14. *Pulos C.E.* The Deep Touth:
A Study of Shelley's Scepticism.
Lincoln, University of Nebsaska Press 1954.

15. *Reiman Donald H.*
Percy Bysshe Shelly.
London Macmillan 1976

16. *Rogers Neville*
Shelly at Work. O.U.P. 1956; 1967.

17. *Wosserman Earl R.*
Shelly's Prometheas Unbound
A Critical Reading.
Baltimore: Johns Hopkins Press 1965.

18. *White Newman Ivey.*
Shelly. 2 Vols.
New York Alfred A. Knopf 1940.

19. *Woodings R.B.*
Shelly Modern Judgements.
London 1968

(ب) دراسات فى الرومانسية وشلى :

1. *Abrams M.H.*
The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition. O.U.P. 1953/1960

2. *Babbitt Irving*
Rousseau and Romanticism. Boston and New York. Houghton Miffin company 1919

3. *Bernbaum E.*
Guide Through the Romantic Movement, New York Ronald 1949.
New York Ronald 1949.

4. *Bodkin M.*
Archetypal Patterns in Poetry .O.U.P. 1934.

5. *Bowra C.M.*
The Romantic Imagination O.U.P 1950; 1961.

6. *Brinton Crane*
The Political Ideas of the English Romanticists. O.U.P. 1926.

7. *Cauduell. C.*
Illusion aud Reality.
A Study of the Sources of poetry. 2nd ed. London 1964.

8. *Evans B.I.*
Romanticism and Tradition. (Studies in English Poetry from Chaucer to W.B. yeats) London 1940.

9. *Frazer J.*
Adonis, Attis, Osiris, 3rd ed. London 1914.

10. *Furst L.R.*
Romanticism. London Mentheun 1969

11. *Hamer E.*
The meters of English Poetery. London Me·heun 1969.

12. *Hough Graham.*
The Romantic Poets. London Hutchinson 1953.

13. *Knight G. Wilson*
The Starlit Dome. O.U.P. 1941.

14. *Praz Mario*
The romantic Agony. O.U.P. 1933.

15. *Stalknnecht Newton and Holtz Franz.* Comporative Literature (Several Articles) 1961.

16. *Van Tieghem Paul*
Le Romantisime dans la Litterature Européenne.
Paris Albui Michel 1948; 1969.

17. *Weisstein U.*
Comparative Literature and Literary Theotry.
Indiana University Press 1973.

18. *Weller René*
The Romantic Age. Vol II in A History of Modern Criticism 1750-1950. New Haven Yale University Press 1955.

(حـ) دراسات إنجليزية للشعر العربي الحديث :

1. *Abdul Hai M.*
1/ Shelly and the Arabs: Essay in Comparative Literature (J.A.L) III 1972 p.p. 72-89.
2/ Tradition and English and American Influence in Modern

Romantic Arabic Poetry. Thesis Oxford. 1973 (published Oxford 1979)

2. Badawi M.M.
1/ A critical Introduction to Modern Arabic Poetry Cambridge University Press 1975.
2/ Anthology of Modern Arabic Verse). O.U.P. 1970
3/ Commitment in Contemporary Arabic literature in Journal of World History XIV 4.1972 p.p. 858-879.
4/ "Convention and Revolt in Modern Arabic poetry" in G.E. Von Grunebaum, ed. Arabic Poetry theory and Development. Weishaden Harrasowitz, 1973.
3. **Edham I.A.** Abushady the Poet Leipzig 1936
4. **Jayyusi Salma Khadra**
Trends and Movements in Modern Arabic Poetry Ph. D. London University pubished in Leiden Brill 1977 in 2 Vols.
5. **Khouri Mounah A.**
1/ Leuis Awad: a Forgotten Pioneer of the Free Verse Movement; Journal of Arabic Literature, I (Leiden Brill 1970) pp. 137 - 144.
2/ Poetry and the Making of Modern Egypt (1882-1922) Leiden Brill 1971
6. *Khulusi S.A.*
Modern Arabic Poetry. Islamic Quarterly XXXII no 1 January 1958
7. *Moreh S., X*
1/ Free Verse (al shi'r al-hurr) in Modern Arabic Literature; Abu Shàdi and his school, 1926 — 1946 in B.S.O.A.S vol XXXI part I 1968
2/ Modern Arabic Poetry(1800—1970.)Leiden Brill 1976
3/ Poetry in Prose in Modern Arabic Literature
Middle Eastern Studies IV, 4. 1968 pp. 330 - 360
4/ Strophic Blank and Free Verse in Modern Arabic literature (ph. D. Thesis London 1965) (unpublished)
5/ The Influence of Western poetry and Particularly T.S. Eliot on Modern Arabic Poetry (1944-1947) Asian and African Studies V 1969 pp. 47—49.
8. **Semah David**
Four Egyptian Literary Critics Leiden Brill 1974.
9. **Von Grunebaum G.E.**
The Aesthetic Foundation of Arabic Literature, Comparative Literature (IV.4. Fall 1952).

(أ) القصائد المترجمة ومراجعها العربية

ترجمت لشلى قصائد مطولة ، بروميثيوس وآدونيس – ترجمة لويس عوض ، وقد عرضنا لها في الفصل عن شلى الشاعر .

كما ترجمت له قصائد قصيرة كثيرة .

١ – قصائد ترجمت عدة مرّات

القصائد المترجمة مرتبة حسبا وردت فى « الذخيرة الذهبية » . والترجمات تتبع تسلسلا تاريخيا . وقد درسنا من هذه الترجمات أربع قصائد خاصة وهى :

I- A widow bird sate mourning for her love (Archy's song the end of scene V of Charles the First).

١/حسن أبو الذهب : السياسة الأسبوعية – ١٨ يناير سنة ١٩٣٠ (الكآبة)

٢/محمد الهمشرى : الرسالة – المجلد الأول – العدد ٨ – مايو سنة ١٩٣٢ ص ٣٢ – (أغنية) .

٣/عبد الوهاب المسيرى : الرومانتيكية – سنة ١٩٦٤ – (أغنية)

II- Hail to the, blithe Spirit (To a Shylark)

١/فيلمون خورى : المورد الصافى – بيروت سنة ١٩١١ – المجلد الثالث – رقم ٣ – ص ٤٣ : ٤٤ .

٢/محمد على ثروت : السفور – المجلد – العدد ١٣ – ٢٩ يناير سنة ١٩٢٠ – ص ٤ : ٥ (البلبل الغرد) .

٣/على محمود طه : السياسة الأسبوعية – المجلد الأول – العدد ٤٢ – ٢٥ ديسمبر سنة ١٩٢٦ – ص ١٨ (إلى طائر صداح) .

٤/أحمد كامل مرسى : السياسة الأسبوعية – ١٧ سبتمبر ١٩٣٢ ص ٢ (إلى طائر السماء)

٥/مختار الوكيل : أبولو – المجلد الأول – العدد ٧ – مارس ١٩٣٣ – ص ٨١٥ – ٨٢٢ (إلى قبرة).

٦/أحمد زكى أبو شادى : كتاب الينبوع – يناير ١٩٣٤ ص ١٢٦ – ١٢٧ (طائر الحب).

٧/على محمود طه : المقتطف – المجلد ٨٥ – العدد ٣ نوفمبر سنة ١٩٣٤ – ص ٣٥٦ : ٣٥٨ (إلى قبرة).

٨/خليل هنداوى : الرسالة – المجلد ٦ – العدد ٢٣٥ – ص ١٨ : ١٩ – ٣ يناير ١٩٣٨ (القبرة).

٩/على محمود طه : أرواح شاردة – ص ٤١ – ٤٦ ، سنة ١٩٤٢ (القبرة).

١٠/إبراهيم سكيك : الرسالة – المجلد ١٨ – العدد ٨٩٥ – ٢٨ أغسطس سنة ١٩٥٠ ص ٩٧٩.

١١/عبد الوهاب المسيرى
ومحمد على زيد : «الرومانتيكية» – ص ٢٦١ – سنة ١٩٦٤ (إلى قبرة).

III- O wild West Wind, thou breath of Autumn's being (Ode to the West wind)

١/مجهول : المقتطف – الجزء الثانى – المجلد ٧٦ – فبراير سنة ١٩٣٠ ص ٣٥٧ (قطعة منها).

٢/إبراهيم ناجى : مجلة أبولو – المجلد الأول – العدد ٨ – ابريل سنة ١٩٣٣ – ص ٨٨٣ : ٨٨٤ (إلى الريح الغربية).

٣/نظمى خليل : «قصة الملك الحائر» – ص ٧١ – سنة ١٩٣٦ (مناجاة إلى الريح الغربية).

٤/إبراهيم سكيك : الرسالة – المجلد ١٨ – العدد ٨٩١ – ٣١ يوليو سنة ١٩٥٠ – ص ٨٦٩ (الريح الغربى).

٥/المسيرى وزيد : «الرومانتيكية» – ص ٢٦٧ – سنة ١٩٦٤ (أغنية إلى رياح الغرب).

١٧- The fountains mingle with the river (Love's Philosophy)

١/فائق رياض : مجلة السفور – المجلد ٥ – العدد ٣ – ٢٠ نوفبرسنة ١٩١٩ ص ٦ (فلسفة الحب) .

٢/عبد الحميد حمدى : السياسة الأسبوعية – المجلد ٤ – العدد ١٦٩ – ١ يونيه ١٩٢٩ – ص ٢٢ (فلسفة الحب) .

٣/محمد أحمد رجب : السياسة الأسبوعية – المجلد ١٢ – العدد ٢٠١ – ٤ يناير سنة ١٩٣٠ ص ٢٣ (ترنيمة حب) .

٤/قسطندى داود : أبولو – المجلد الأول – العدد ٨ – مارس ١٩٣٣ – ص ٨٢٢ (فلسفة الحب) مقتبسة .

٥/أحمد زكى أبو شادى : كتاب الينبوع – ص ١٢٥ – ١٢٦ – سنة ١٩٣٤ (فلسفة الحب) مقتبسة .

٦/إبراهيم المصرى : « مختارات عالية من الشعر الغرامى » – ص ٦٥ – سنة ١٩٣٨ (قبلينى) .

٧/م . وهبة : مجلة الرسالة – المجلد ٣ – العدد ٣٥٧ – ٦ مايو ١٩٤٠ – ص ٧٨٢ (قصة الحب) .

٨/مرتضى شرارة : مجلة الأديب – الجزء الخامس – السنة الرابعة – مايو سنة ١٩٤٥ – ص ٣٥ (فلسفة الحب) .

٩/إبراهيم سكيك : الرسالة – المجلد ١٨ – العدد ٨٩٥ – ٢٨ أغسطس سنة ١٩٥٠ – ص ٩٧٩ .

١٠/المسيرى وزيد : « الرومانتيكية » – ص ٢٥٣ – سنة ٦٤ (فلسفة الحب) .

٢ – قصائد ترجمت بضع ترجمات ولم ترد أساسية فى البحث

القصائد مرتبة حسب ورودها فى « الذخيرة الذهبية »
والترجمات مرتبة ترتيبا تاريخيا

I- Art thou pale for weariness (To the Moon)

١ – محمد عبد الوهاب
منصور : السياسة الأسبوعية – المجلد ٤ – العدد ٢٠٦ – ١٥ فبراير سنة ١٩٣٠ – ص ١ (أيها القمر) .

٢ – محمد الهمشرى : الرسالة – المجلد الأول – العدد ٨ – ١ مايو سنة ١٩٣٣ – ص ٣٢ (إلى القمر) .

٣ – خير الله عمّار : مجلة المعلم الجديد – المجلد ١٩ – العدد ٦ – ديسمبر سنة ١٩٥٦ – (إلى القمر) .

٤ – عبد الوهاب المسيرى
ومحمد على زيد : « الرومانتيكية » – ص ٢٥٦ – سنة ١٩٦٤ (إلى القمر) .

٥ – محمود محمود : كتاب فى الأدب الإنجليزى – ص ٢٥٢ – سنة ١٩٦٥ .

II- I arise from dreaas of thee (Lines to an Indian Air or the Indian Serenade).

١ – مرتضى شرارة : الأديب – الجزء ١١ – السنة ٥ – تشرين الثانى سنة ١٩٤٦ ص ٣٣ (أنشودة المساء) .

٢ – عبد الوهاب المسيرى
ومحمد على زيد : « الرومانتيكية » – ص ٢٤٨ سنة ١٩٦٤ (الأغنية الهندية)

III- Many a green isle needs must be.(Written in the Euganean Hills)

١ – عبد الوهاب المسيرى : « الرومانتيكية » – ص ٢٧٢ – سنة ١٩٦٤ (بين التلال الأيوجينية)

IV- Music, when soft voices die (To -)

١ – عبد المنعم العالم : مجلة الأديب – العدد ٩ – سبتمبر ١٩٤٦ – ص ٢٠ (إلى)

٢ – كاظم محمد خليفة : مجلة الثقافة – المجلد ١٣ – العدد ٦٤٥ – ٧ مايو سنة ١٩٥١ – ص ١٧ (مقر)

خير الله عمّار : المعلم الجديد – المجلد ١٩ – العدد ٦ – ديسمبر سنة ١٩٥٦ – ص ٦٨ (إلى)

V- On a poet's lips I slept (The Poet's Dream)

١ – نظمى خليل : « قصة الملك الحائر » – ص ٤٣ – سنة ١٩٣٦ .

٢ – المسيرى وزيد : « الرومانتيكية » – ص ٢٥٤ – سنة ١٩٦٤ (حلم الشاعر)

VI- One word is too often profaned (To -)

١ – عبد المنعم العالم : مجلة الأديب – العدد ١١ – نوفمبر سنة ١٩٤٩ – ص ١٦ (إليها) .

٢ – عبد الملك نورى : مجلة الأديب – العدد ١٢ – ديسمبر سنة ١٩٤٩ – ص ١٤

VII- O World! O Life! O Time! (A Lament)

١ – عبد الوهاب المسيرى
وحمد على زيد : « الرومانتيكية » – ص ٢٥٧ – سنة ١٩٦٤ (مرثية) .
المقتطف – المجلد ٨٦ – ص ٢٢٤ .

VIII- Rarely, rarely, comest thou (Invocation or Song)

١ – المسيرى وزيد : « الرومانتيكية » – ص ٢٤٩ – سنة ١٩٦٤ (نادراً .. نادراً .. ما تأتين)

IX- Swiftly walk over the western wave (To the Night)

١ – مرتضى شرارة : مجلة الأديب – العدد ٥ – مايو سنة ١٩٤٤ – ص ٣٣ (ياليل) .

٢ – إبراهيم سكيك : الرسالة – المجلد ١٨ – العدد ٨٩٥ – سنة ١٩٥٠ ٢٨ أغسطس – ص ٩٧٩ – الأبيات من ١ : ٢١ (الليل) .

X- The sun is warm, the sky is clear (Stanzas written in dejection near Naples)

١ - عبد الوهاب المسيرى وزيد : « الرومانتيكية » - ص ٢٥٨ - سنة ١٩٦٤ (مقطوعات كتبت فى ساعة حزن قرب نابلى)

XI- When the lamp is shatter'd (The Flight of Love)

١ - محمد أحمد رجب : مجلة السياسة الأسبوعية - المجلد ٤ - رقم ١٩٩ - ٢٨ ديسمبر سنة ١٩٢٩ - ص ٩ (من موسيقى الشعر) .

- مجهول : مجلة المقتطف - المجلد ٨٤ - العدد ٣ - مارس سنة ١٩٣٤ ص ٣٥٨ (إذا تحطم المصباح) .

٣ - المسيرى وزيد : « الرومانتيكية » - ص ٢٥٢ - سنة ١٩٦٤ (هروب الحب)

القصائد المترجمة من خارج الذخيرة الذهبية

مرتبة تاريخيا حسب ترجمتها

I- A glorious people vibrated again (Ode to Liberty)

١ - فائق رياض : مجلة السفور - مجلد ٥ - العدد ٣ ، ٢٠ نوفمبر سنة ١٩١٩ - ص ٦ .

II- Come, be happy!- Sit near me (Invocation to Misery)

١ - مرتضى شرارة : مجلة الأديب - الجزء ١١ - السنة ٣ - تشرين الثانى سنة ١٩٤٤ - ص ٢٤ (ابتهال)

III- False friend, wilt thou smile or weep (Song)

١ - محمد عبد الوهاب منصور : السياسة الأسبوعية - المجلد ٤ - العدد ٢٠٨ - ١ مارس ١٩٣٠ - ص ١٢ (أغنية) .

IV- I bring fresh showers for the thirsting flowers (The Cloud)

١ - محمد برعى : مجلة الثقافة - المجلد ٧ - العدد ٣٣٠ - ٢٤ أبريل سنة ١٩٤٥ - ص ١٦ : ١٨ (السحابة) .

٢ - إبراهيم سكيك : الرسالة - العدد ٨٩٥ - السنة ١٨ ؛ ٢٨ أغسطس سنة ١٩٥٠ ص ٩٧٨ : ١٩٨٠ (السحابة)

٣ - عصام الدليمى : الأديب - العدد ٨ - أغسطس ١٩٥٨ - ص ١٢ (السحاب) .

٤ - يوسف داود : مجلة العاملين فى النفط - العدد ٥٤ - سبتمبر سنة ١٩٦٦ ص ١٩ (السحابة) .

V- I pant for the music which is divine (Music)

١ - مرتضى شرارة : الأديب - نيسان سنة ١٩٤٥ - الجزء الرابع - السنة الرابعة (الموسيقى) .

VI- I weep for Adonais - He is dead! (Adonais)

١ - نظمى خليل : « الملك الحائر » - ص ٤٢ - سنة ١٩٣٦ .

٢ - لويس عوض : « بروميثيوس » طليقاً - ص ٢٠٣ - سنة ١٩٤٧ .

٣ - إبراهيم سكيك : الرسالة - العدد ٨٩١ - السنة ١٨ - ٣١ يوليو سنة ١٩٥٠ ص ٨٦٨ (آدونيس) .

VII- Rough wind, that moanest loud (A dirge)

١ - عبد الوهاب المسيرى وزيد : « الرومانتيكية » ص ٢٥٧ - سنة ١٩٦٤ (أغنية حزن)

VIII- Tell me, thou Star, whose wings of light (The World's Wanderers)

١ - فائق رياض : مجلة السفور - المجلد ٥ - العدد ٣ - ٢٠ نوفمبر سنة ١٩١٩ - ص ٦ (جوابو العالم) .

٢ - محمد الهمشرى : الرسالة - المجلد ١ - العدد ٨ - ١ مايو سنة ١٩٣٣ - ص ٢٣ (حجاج العالم) .

IX- The flower that smiles to-day (Mutability)

١ – إبراهيم سكيك : الرسالة – السنة ١٨ – العدد ٨٩٥ – ٢٨ أغسطس ١٩٥٠ ص ٩٧٨ (بدون عنوان)

٢ – المسيرى وزيد : « الرومانتيكية » – ص ٢٥٥ – سنة ١٩٦٤ (التقلب).

X- Unfathomable Sea! Whose waves are years (Time)

١ – مجهول : مجلة السفور – مجلد ٦ – العدد ٣٣٨ – ٩ أكتوبر سنة ١٩٢١ ص ٥

٢ – أحمد زكى أبو شادى : كتاب الينبوع – ص ١٢٦ – سنة ١٩٣٤ – (الزمان)

٣ – مجهول : المقتطف – المجلد ٨٤ ؛ ١ يناير سنة ١٩٣٤ – ص ٨٧ (الزمان).

٣ – أجزاء من قصائد مطولة وردت مفرقة

1. Alastor
or
The spirit of Solitude

١ – نظمى خليل : « الملك الحائر » – ص ٣٨ – سنة ١٩٣٦ (اختصار)

2. The Cenci

١ – نظمى خليل : «الملك الحائر » – سنة ١٩٣٦ – ص ٦٢ : ٧٠ (تشنسى)

3. The Revolt of Islam

١ – نظمى خليل : « الملك الحائر » – ص ٤٠ – سنة ٣٦ (اختصار)

(ب) المترجمون وما ترجموا

إبراهيم سكيك

1. To A skylaele
2. Ode to the West Wind
3. Loves Philosophy
4. To The Night
5. The Cloud
6. Adonais
7. Mutability

إبراهيم المصرى

Loves' philosophy

إبراهيم ناجى

Ode to the West Wind

أحمد زكى أبو شادى

1. To A Skylark
2. Love's Philosophy
3. Time

أحمد كامل مرسى

To A Sky lark

حسن أبو الذهب

A widow Bird

خليل هنداوى

To A skylark

خير الله عمّار

1. To The Moon
2. To (Music when Soft Voices die)

عبد الحميد حمدى

Love's Philosophy

عبد الملك نورى

To (One Word...)

عبد المنعم العالم

To (Music When Soft Voices Die)
To (One Word...)

عبد الوهاب المسيرى ومحمد على زيد

1. A Widow Bird
2. To A Skylark
3. Ode To The West Wind
4. Love's Philosophy
5. To The Moon
6. The Indian Serenade
7. Lines Written In the Euganean Hills
8. The Poet's Dream
9. A Lament
10. Rarely Rarely Comest Thow
11. The Sun Is Warm
12. When The Lamp Is Shatter'd.
13. A Dirge
14. Mutability

عصام الدليمى

The Cloud

على محمود طه

To A Skylark

فائق رياض

1. Love's Philosophy
2. Ode to Liberty
3. The World's Wanderers

قسطندى داود

Love's Philosophy

كاظم محمد خليفة

To. (Music When Soft Voices Die)

لويس عوض

Adonais (كاملة)
Prometheus Unbound (كاملة)

محمد أحمد رجب

Love's Philosophy
When The Lamp Is Shatter'd

محمد برعى

The Cloud.

محمد عبد الوهاب منصور

To the Moon
Song

محمد على ثروت

To a Skylark

محمد الهمشرى

1. A Widow Bird
2. To the Moon
3. The World's Wanderer's

محمود محمود

To The Moon

مختار الوكيل

To A Skylark

مرتضى شرارة

1. Love's Philosophy
2. The Indian Serenade
3. To The Night
4. Invocation To Misery
5. Music

م . وهبة

Love's Philosopy

نظمي خليل

..

1. Ode To The West Wind
2. The Poet's Dream
3. Adonais (نثر)
4. Alastor (نثر)
5. The Cenci (بضعة أبيات)
6. The Revolt of Islame

يوسف داود

:

The Cloud

(حـ) المجلات وما نشرت من ترجمات

١ – السياسة الأسبوعية

ديسمبر سنة ١٩٢٦	1. To A Skylark
يونيو سنة ١٩٢٩	2. Love's Philosophy
ديسمبر سنة ١٩٢٩	3. When the lamp is Shatter'd
يناير سنة ١٩٣٠	4. Love's Philosophy
يناير سنة ١٩٣٠	5. A Widow Bird
فبراير سنة ١٩٣٠	6. To The Moon
مارس سنة ١٩٣٠	7. Song
سبتمبر سنة ١٩٣٢	8. To A Skylark.

٢ – الرسالة :

مايو	١٩٣٢	A Widow Bird
مايو	١٩٣٣	To the Moon

مايو	١٩٣٣	The World's Wanderer's
مايو	١٩٣٨	To a Skylark
مايو	١٩٤٠	Love's Philosophy
يوليو	١٩٥٠	Ode to the west wind
يوليو	١٩٥٠	Adonais
أغسطس	١٩٥٠	To a Skylark
أغسطس	١٩٥٠	To Night
أغسطس	١٩٥٠	Love's Philosophy
أغسطس	١٩٥٠	Mutability
أغسطس	١٩٥٠	The Cloud
أغسطس	١٩٥٠	

٣- الأديب :

	سنة ١٩٤٤	Invocation to Misery
	سنة ١٩٤٤	To Night
	سنة ١٩٤٥	Love's Philosophy
	سنة ١٩٤٥	Music
	سنة ١٩٤٦	Indian Serenade
	سنة ١٩٤٦	Music When Soft Voices
عدد ١١	سنة ١٩٤٩	One Word is too often
عدد ١٢	سنة ١٩٤٩	One Word is too often
	سنة ١٩٥٨	The Cloud

٤ - أبولو :

مارس	١٩٣٣	To a Skylark
مارس	١٩٣٣	Loves Philosophy

أبريل ١٩٣٣ Ode to the West Wind

٥ – المعلم الجديد :

سنة ١٩٥٦ To the Moon

سنة ١٩٥٦ Music when soft voices

٦ – الثقافة :

مايو ١٩٥١ Music when soft voices

٧ – مجلة العاملين فى النفط :

سبتمبر ١٩٦٦ The Cloud

المجلات التى نشرت التزجمات

الأديب ١٩٥٦ – ١٩٦٣

أبولو ١٩٣٢ – ١٩٣٤

السفور ١٩١٨

السياسة الأسبوعية ١٩٢٨ – ١٩٣٣

الرسالة ١٩٣٣ إلى ١٩٣٧ ثم ١٩٦٣ إلى ١٩٦٥

المقتطف ١٩١٧ و ١٩٣٤ – ١٩٣٩

(د) الكتب التى نشرت بعض الترجمات

أرواح شاردة ديوان على محمود طه سنة ١٩٤٢

To a Skylark

الرومانتيكية عبد الوهاب المسيرى ومحمد على زيد سنة ١٩٦٤

A Widow Bird

To the Moon

To a Skylark

Indian Serenade

Euganean Hills

Ode to the West Wind

A Lament

A Poet's Dream

Invocation

Love's Philosophy

The Sun is Warm

When the Lamp is shatter'd

Mutability

A Dirge

المورد الصافى   سنة ١٩١١

To a Skylark

الينبوع   أحمد زكى أبو شادى سنة ١٩٣٤

To a Skylark

Love's Philosophy

Time

بروميثيوس طليقا   لويس عوض سنة ١٩٤٧

Prometheus Unbound

Adonais

فى الأدب الإنجليزى   محمود محمود سنة١٩٦٥

To the Moon

قصة الملك الحائر نظمى خليل سنة ١٩٣٦

Ode to the West wind

A Poet's Dream

Adonais

Alastor

The Cenci

The Revolt of Islam

مختارات عالمية من الشعر

الغرامى إبراهيم المصرى سنة ١٩٣٨

Love's Philosophy

(هـ) السنوات وما نشر فيها من ترجمات

١٩١١	الورد الصافى	To a Skylark
١٩١٩ نوفمبر	السفور	Liberty
١٩١٩ نوفمبر	السفور	Love's Philosophy
١٩١٩ نوفمبر	السفور	World's Wanderers
١٩٢٠	السفور	To a Skylark
١٩٢١	السفور	Time
١٩٢٩ ديسمبر	السياسة الأسبوعية	To a Skylark
١٩٢٩ يونيو	السياسة الأسبوعية	Love's Philosophy
١٩٢٩ ديسمبر	السياسة الأسبوعية	When the Lamp is
١٩٣٠ يناير	السياسة الأسبوعية	Shatter'd
١٩٣٠ يناير	السياسة الأسبوعية	A Widow Bird
١٩٣٠ فبراير	السياسة الأسبوعية	To the Moon
١٩٣٠ فبراير	المقتطف	Ode to the West Wind

Love's Philosophy	السياسة الأسبوعية	١٩٣٠ يناير
Song	السياسة الأسبوعية	١٩٣٠ مارس
To a Skylark	السياسة الأسبوعية	١٩٣٢ سبتمبر
A Widow Bird	الرسالة	١٩٣٣ مايو
To the Moon	الرسالة	١٩٣٣ مايو
To a Skylark	أبولو	١٩٣٣ مارس
Ode to the West Wind	أبولو	١٩٣٣ ابريل
Love's Philosophy	أبولو	١٩٣٣ مارس
The World's Wanderers	الرسالة	١٩٣٣ مايو
To a Skylark	كتاب الينبوع	١٩٣٤
To a Skylark	المقتطف	١٩٣٤ نوفمبر
A Lament	المقتطف	
Love's Philosophy	الينبوع	١٩٣٤
When the lamp is shatter'd		١٩٣٤ مارس
Time	الينبوع	١٩٣٤
Time	المقتطف	١٩٣٤ يناير
Ode to the West Wind	قصة الملك الحائر	١٩٣٦
A Poet's Dream	قصة الملك الحائر	١٩٣٦
Adonais	قصة الملك الحائر	١٩٣٦
Alastor	قصة الملك الحائر	١٩٣٦
Cenci	قصة الملك الحائر	١٩٣٦
The Revolt of Islam	قصة الملك الحائر	١٩٣٦
To ASkylark	الرسالة	١٩٣٨ يناير
Love's Philosophy	مختارات عالمية	١٩٣٨
Love's Philosophy	الرسالة	١٩٤٠ يناير

Skylark	أرواح شاردة/ على محمود طه	١٩٤٢
To Night	الأديب	١٩٤٤
Invocation to Misery	الأديب	١٩٤٤ نوفبر
Love's Philosophy	الأديب	١٩٤٥
The Cloud	الثقافة	١٩٤٥ ابريل
Music	الأديب	١٩٤٥
Music When soft voices	الأديب	١٩٤٦ سبتمبر
Indian Serenade	الأديب	١٩٤٦م نوفبر
Adonais	كتاب بروميثيوس	١٩٤٧
One Word is..	الأديب ١١	١٩٤٩
Ode to the West Wind	الأديب ١٢	
To a Skylark	الرسالة	١٩٥٠ يوليو
To Night	الرسالة	١٩٥٠ أغسطس
Love's Philosophy	الرسالة	١٩٥٠
Mutability	الرسالة	١٩٥٠ أغسطس
The Cloud	الرسالة	١٩٥٠ أغسطس
Adonais	الرسالة	١٩٥٠ يوليو
Music When soft voices	الثقافة	١٩٥١ مايو
To the Moon	المعلم الجديد	١٩٥٦ ديسمبر
Music When soft voices	المعلم الجديد	١٩٥٦ ديسمبر
The Cloud	الأديب	١٩٥٨ أغسطس
A Widow Bird	الرومانتيكية	١٩٦٤
To the Moon	الرومانتيكية	١٩٦٤.
To a Skylark	الرومانتيكية	١٩٦٤
Indian Serenade	الرومانتيكية	١٩٦٤

Euganean Hills	الرومانتيكية	١٩٦٤
Ode to the west wind	الرومانتيكية	١٩٦٤
A Lament	الرومانتيكية	١٩٦٤
A Poet's Dream	الرومانتيكية	١٩٦٤
Invocation	الرومانتيكية	١٩٦٤
Love's Philosophy	الرومانتيكية	١٩٦٤
Stanzas The Sun is warm	الرومانتيكية	١٩٦٤
When the lamp is shatter'd	الرومانتيكية	١٩٦٤
Mutability	الرومانتيكية	١٩٦٤
A Dirge	الرومانتيكية	١٩٦٤
To the Moon	كتاب فى الأدب الإنجليزى	١٩٦٥
The Cloud	مجلة العاملين فى النفط	١٩٦٦ سبتمبر


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الفهرست

صفحة

القسم الثالث

شلى والترجمة

صفحة

الباب الأول : شعر شلى المترجم

صفحة

المصادر والمراجع

الملاحق

صفحة

رقم الإيداع	١٩٨٢/٢٦٤٧
الترقيم الدولى	ISBN ٩٧٧-٠٢-٠٠٣٧-٩

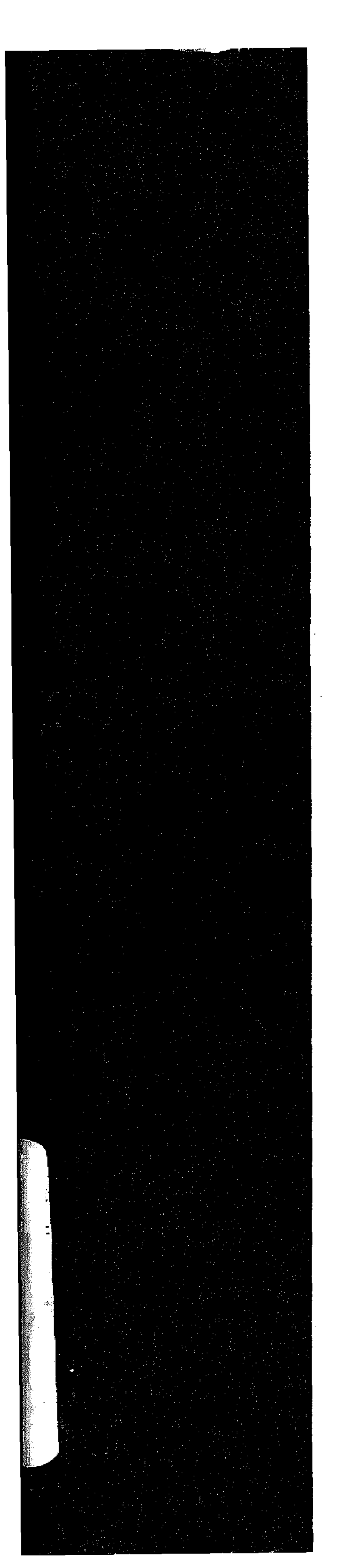
١/٨١/٢٧٥

طبع بمطابع دار المعارف (ج. م. ع.)









هذا الكتاب

تعتمد كل حركة تجديد فى الفن والأدب على دعامتين أساسيتين هما التراث والوافد الأجنبى ، لذلك قامت حركة تجديد الشعر العربى فى مصر فى فجر هذا القرن على هذه التفاعلات المتعددة الأشكال والطاقات التى قامت بين التراث وبين الوافد الغربى .

وهذه الدراسة إضافة جديدة إلى هذا الميدان حيث تتناول شلى فى الأدب العربى فى مصر ، فتعرض أولاً لجذور الرومانسية العالمية والإنجليزية .. والعربية ثم تتناول اتصال مصر والعرب والإسلام بشلى ، وترجمات أعماله إلى العربية ، وأثرها على جيل الرومانسيين المصريين خاصة عند الشاعر على محمود طه .